Universidad de Huelva

Departamento de Filologías Integradas

El héroe fragmentario en la narrativa de Thomas Mann e Italo Svevo

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

Carmen María Martín del Pino

Fecha de lectura: 20 de octubre de 2009

Bajo la dirección del doctor:

Pablo Luis Zambrano Carballo

Huelva, 2010

ISBN: 978-84-92944-69-9
D.L.: H 112-2010

UNIVERSIDAD DE HUELVA

Facultad de Humanidades

Departamento de Filologías Integradas

EL HÉROE FRAGMENTARIO EN LA NARRATIVA DE THOMAS MANN E ITALO SVEVO

Tesis presentada por

Dª Carmen María Martín del Pino

Este trabajo ha sido dirigido por el

Dr. D. Pablo Luis Zambrano Carballo

Huelva, 2009

ÍNDICE

NOTA PREVIA 3

0. INTRODUCCIÓN 5

CAPÍTULO PRIMERO: FUNDAMENTO CULTURAL Y FILOSÓFICO 11

1. A. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE FRAGMENTACIÓN 13

1. B. BASE FILOSÓFICA 16

1. B. 1. Schopenhauer y Nietzsche 16

1. B. 1. 1. La voluntad y la representación en Schopenhauer; lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche 17

1. B. 1. 2. La función del arte 24

1. B. 1. 3. La música: la figura de Wagner 31

1. B. 2. Freud 35

CAPÍTULO SEGUNDO: EL HÉROE. ARTE FRENTE A VIDA 41

2. A. LA ALIENACIÓN DEL HÉROE 43

2. A. 1. La anormalidad del héroe 47

2. A. 2. La inmadurez 60

2. A. 3. La inferioridad 62

2. A. 4. La introspección 69

2. B. IMPOSIBILIDAD DE COMUNICARSE 75

2. C. LA SENSIBILIDAD ARTÍSTICA 87

2. C. 1. La escritura 87

2. C. 2. La música 103

2. D. ENFERMEDAD FRENTE A SALUD 112

2. E. AUTOANÁLISIS 139

2. E. 1. Los sueños 152

2. E. 2. El engaño 166

2. F. CONFLICTO PADRE-HIJO 181

2. G. LA CULPABILIDAD 201

2. H. DESÓRDENES PSICOLÓGICOS 210

2. H. 1. La educación: el complejo de Pigmalión 212

2. H. 2. Bovarismo 224

2. H. 3. Voyeurismo 230

2. I. EL AMOR Y LA BELLEZA 243

2. J. LA HUIDA: EL VIAJE, LA RENUNCIA Y EL SUICIDIO 274

2. J. 1. El viaje 282

2. J. 2. La renuncia 290

2. J. 3. El suicidio 297

CAPÍTULO TERCERO: EL ESTILO 305

3. A. EL ESPACIO: SIMBOLOGÍA DE LOS LUGARES 307

3. B. EL TIEMPO 350

3. B. 1. El tiempo del narrar 351

3. B. 2. El tiempo narrado 362

3. B. 3. El tiempo vivido 381

3. C. EL PUNTO DE VISTA 391

3. C. 1. El personaje como focalizador 393

3. C. 2. El personaje como focalizador y como objeto focalizado de sí mismo 398

3. C. 3. El personaje como objeto focalizado por los demás 401

3. D. LAS VOCES NARRATIVAS 409

3. E. SIGNIFICADO SIMBÓLICO DE TÍTULOS, NOMBRES Y PERSONAJES 424

3. E. 1. Simbología de los títulos 425

3. E. 2. Simbología de los nombres 439

3. E. 3. Personajes simbólicos 447

CONCLUSIONES 463

ANEXO I: TEXTOS DEL CAPÍTULO SEGUNDO 481

ANEXO II: TEXTOS DEL CAPÍTULO TERCERO 545

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA 595

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE THOMAS MANN 599

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE ITALO SVEVO 607

BIBLIOGRAFÍA SUPLEMENTARIA 617

NOTA PREVIA.

Antes de comenzar propiamente con el estudio, nos gustaría hacer algunas alusiones a algunos aspectos formales de la misma.

En primer lugar sobre el sistema de citas que hemos seguido. Para facilitar una lectura más fluida se ha optado por presentar los textos primarios en traducción, a excepción de algunos relatos cortos de Svevo que carecen de traducción al español en la actualidad. Los textos críticos, en cambio, se han mantenido en el idioma original. La opción de las citas traducidas nos ha parecido la mejor, dado que no se trata de un estudio alusivo al análisis textual, sino que se centra en su mayor parte en aspectos tematológicos y estructurales. En cualquier caso, al final del estudio se ha adjuntado un anexo de textos originales para su consulta. Asimismo, en dicho anexo se podrán consultar otros textos primarios que, por su longitud, no hemos considerado oportuno insertar en el discurso del estudio, pero a los que hacemos referencia y que, en cualquier caso, nos parece que pudieran ser interesantes al lector. Estos últimos aparecen en el anexo tanto en español como en la lengua original.

Por otra parte, mantenemos los títulos de los relatos y novelas en su idioma original para evitar posibles confusiones, ya que la traducción del título de algunas obras varía dependiendo del editor. También hemos mantenido en lengua original los nombres de los personajes, incluso aquellos basados en figuras históricas. Es el caso, por ejemplo, del José de Thomas Mann. Hemos preferido denominarlo Joseph, tal y como aparece en la novela, porque ya no se trata del José bíblico, sino de un personaje diferente creado por la mente del escritor alemán.

En cuanto a la bibliografía hemos optado por una clasificación de las obras referidas. Así, ofrecemos un listado de las obras primarias utilizadas en el estudio, tanto

en versión original como las traducciones. En otros dos apartados se encuentran las obras críticas que estudian específicamente a Mann y a Svevo; y por último, una selección de obras críticas de Teoría Literaria sin las cuales hubiera sido imposible sustentar un estudio comparatista como el que aquí presentamos. Con esta clasificación creemos que facilitamos al lector la localización de las obras que más le puedan interesar.

0. INTRODUCCIÓN.

Desde el Romanticismo hasta la Segunda Guerra Mundial se gestó en Europa lo que se ha venido a conocer como la Modernidad, un concepto algo ambiguo y demasiado amplio que lleva implícito un proceso paulatino de autoconocimiento y autoanálisis del ser humano. La idea que hasta entonces se tenía de la existencia humana y de su finalidad en la creación comienza a ser cuestionada por pensadores, científicos y artistas que ya no se reconocen en los antiguos cánones asentados en la conciencia social. El camino hacia la Modernidad es la consecuencia del replanteamiento del arte sobre sí mismo, de la huida de la realidad externa, o, si se prefiere, de la sustitución de una realidad positivista por una realidad estética más flexible, autocrítica y plural, capaz de albergar múltiples visiones del mundo. La evolución de estas visiones varía a lo largo del proceso que supone la sucesión de los distintos movimientos artísticos que se dan en esta época, pero en todas ellas permanece un factor que los aglutina, la fragmentación como un medio para mantener abierta la posibilidad del cambio, el arte como un proceso en continua evolución. La fragmentación es la base de esa búsqueda de lo diverso, de aquello que rompa los parámetros del inmovilismo estético anterior.

Los autores que estudiamos en este trabajo, Thomas Mann e Italo Svevo, no son fenómenos aislados en toda esa evolución. Al contrario, son los herederos, junto con otros muchos artistas de su generación, de todas esas teorías que se había ido fraguando desde finales del XVIII y las reflejan en su obra justo en el momento en el que el mundo está llegando a otro gran punto de inflexión, el paso de la Modernidad a la Contemporaneidad. Claudio Guillén, en su obra *Entre lo uno y lo diverso*, apunta a la posibilidad de establecer vínculos entre distintos autores sin la necesidad de encontrar una influencia directa de uno en otro. La conexión radicaría en el hecho de que ambos son fruto de una misma época, de un mismo sentir social y cultural que los imbuye y

que los lleva a reflejar de un modo muy similar los mismos motivos, imágenes y teorías.

Este es el punto de partida del presente estudio. Se hace evidente a través de las lecturas que comparten y de sus estilos de vida similares, que ambos autores se basan de una misma realidad social y cultural. La pertenencia a una clase burguesa alta, unida a una profunda conciencia de ser artistas, de ser seres extraños y elegidos para llevar una vida doble con una doble moral, y una necesidad constante de afirmar sus dos mitades es común a Mann y a Svevo. Esa experiencia vital se refleja en sus personajes, en sus tramas e incluso en la estructura de sus obras. Por otra parte, su formación filosófica es también paralela. El pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche y Freud ejerce una influencia fundamental tanto en la obra de ambos e imprime un carácter muy especial a sus personajes, sus paisajes y motivos.

A lo largo de este estudio se hará un recorrido por todos esos puntos de conexión entre estos dos grandes autores de la literatura europea moderna. El objetivo último no es demostrar una influencia o una relación directa entre ellos. Lo interesante de este trabajo es, a nuestro entender, mostrar cómo dos autores, hijos de una misma época y de un mismo contexto cultural, responden ante sus inquietudes estéticas con una serie de temas y estructuras literarias muy similares. No se puede afirmar que el carácter o la forma irónica con la que ambos autores se aproximen a los temas sea la misma. La manera en la que Svevo tiende a reírse de sí mismo es una pose con la que cubre la decepción de no haber obtenido un reconocimiento a su labor literaria, que Mann, encumbrado desde muy joven, no necesita, y que además no se ajusta a su carácter. Por otro lado, la luminosidad y la vitalidad que desprenden muchos de los personajes svevianos vienen en parte marcadas por su origen sureño y contrastan de forma clara con la frialdad e introspección de la mayoría de los personajes mannianos. Teniendo presente todas esas diferencias, necesarias lógicamente porque son las que constituyen

la identidad estética de cada uno de estos autores, queremos en este estudio profundizar en todos aquellos matices que los acercan.

La elección de ambos autores se debe en gran medida al hecho de que, si bien la crítica en torno a Mann y Svevo es muy extensa, no lo es tanto la dedicada a un análisis comparativo. Existen algunos estudios aislados, artículos en su mayor parte, que se ocupan de la comparación de ciertas obras concretas de estos escritores. Moloney (1998: 47-61) hace, por ejemplo, un interesante análisis de la influencia de Schopenhauer, Nietzsche y Freud en las obras *Buddenbrook* y *Una vita*. De Martis (1986: 210-222) presta atención a las relaciones amorosas entre ancianos y jóvenes que aparecen en *Die Tod in Venedig* y *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla.* Sin embargo, un estudio más extenso que atendiera a la obra completa de ambos autores, como una producción unitaria, se hacía necesario para mostrar cómo el fenómeno de la fragmentación alcanza todos los aspectos de la misma. Como tal entendemos la tendencia a creer que no existe una verdad única e inamovible, sino que cada ser humano tiene la facultad de enfrentarse al mundo desde su propia perspectiva y siguiendo sus propios criterios. La liberación que por una parte podría conllevar esta creencia, si consideramos que el hombre ya no estaría sometido a leyes universales, tiene, sin embargo, su lado negativo. En un mundo en el que cada uno fija sus propias reglas no hay orden, sino caos. La situación se agrava si sólo unos pocos son capaces de darse cuenta de que no existen normas mientras que la mayoría permanece ciega a esta realidad. El visionario entonces se siente solo, aislado en una sociedad en la que para encajar debe mentir a los demás o mentirse a sí mismo. Mann y Svevo reflejan en sus obras precisamente este dilema vital. Sus personajes, temas y estrategias narrativas revelan que los dos, aun manteniendo las peculiaridades propias que les hacen ser artistas originales y de gran talento, están obsesionados por las mismas preguntas: qué

es el artista y si este espécimen extraño tiene cabida en un mundo dominado por lo burgués. En el presente estudio, por tanto, el objetivo es hacer un recorrido exhaustivo por la obra narrativa de Mann y Svevo y rastrear las distintas técnicas con las que se enfrentan al fenómeno de la fragmentación.

En el primer capítulo se define y contextualiza precisamente eso, el fenómeno de la fragmentación en la Modernidad europea, y se hace un recorrido por algunas de las figuras del pensamiento filosófico que más influyen en Mann y Svevo. Ésa es la base para la construcción de todo el mundo literario que ambos comparten aun sin haber entrado nunca en contacto directo el uno con el otro. Schopenhauer, Nietzsche, Freud y Wagner son puntos de referencia claves para ambos. Sin ellos es imposible entender la caracterización de la mayoría de los personajes mannianos y svevianos. El carácter pesimista, el saberse diferentes, la ansiedad por conocerse y analizarse a sí mismos y a los otros y la fascinación por la música, son elementos que tienen su origen en el pensamiento de estos eruditos. Aunque, como ya veremos más detenidamente a lo largo de los capítulos segundo y tercero, también en el estilo y en los temas se siente esta influencia, especialmente la de Freud y Wagner. Los sueños, el paso de lo armónico a lo caótico, el punto de vista distorsionado por distintas miradas que analizan un mismo hecho, la relatividad del tiempo o la repetición periódica de fenómenos que componen el *leit motiv* son aspectos a los que recurren ambos autores en sus obras y que los ponen en contacto directo con la teorías filosóficas y estéticas de su época.

El capítulo segundo es el más extenso y se centra exclusivamente en la figura del héroe. Es, si se quiere, el cuerpo principal de este trabajo y de hecho da título al estudio. A lo largo de once apartados analizamos, haciendo referencia a las distintas obras que tratan ese aspecto, las características principales que definen al héroe manniano y al sveviano como un héroe fragmentario heredero de toda la tradición estética anterior. El

personaje tipo de Mann y Svevo personifica a un artista cuya existencia consiste en la conciencia de ser un extraño perdido en medio de la normalidad que constituye la vida burguesa. El propio reconocimiento como artista y, por tanto, el saberse distinto al resto, la incapacidad para relacionarse con naturalidad con sus prójimos, la enfermedad, la culpabilidad, los sueños, el amor, el deseo de huida, son algunos de estos aspectos peculiares.

Por último, en el tercer capítulo se analiza cómo esa visión singular del mundo también se refleja en la forma de los relatos: en la construcción del tiempo, el espacio, el uso de símbolos o el punto de vista. También en este sentido ambos autores acercan sus técnicas narrativas de forma significativa recurriendo a una serie de innovaciones narrativas, en algunos casos experimentales, que se manifiestan ya en el panorama literario internacional, en pleno auge de las Vanguardias.

CAPÍTULO PRIMERO

FUNDAMENTO CULTURAL Y FILOSÓFICO

1. A. Introducción al Concepto de Fragmentación.

El concepto de fragmentación ha dejado su impronta en los movimientos artísticos de la modernidad, más como parte de la mentalidad y del sentir del artista moderno que como un motivo o teoría estética en sí. Nace y se desarrolla como respuesta a un cambio de paradigma, el que arrojó al hombre de ese trono inamovible durante tantos años, la razón, para dejarlo inmerso en la duda. Cada movimiento artístico, desde su propia percepción del fenómeno, ha intentado buscar una alternativa a ese vacío, aunque en la mayoría de los casos esa búsqueda se percibe como un fracaso. Es ese fracaso el que nutre las manifestaciones fragmentarias a las que nos hemos referido brevemente en los párrafos anteriores y el que da unidad a estos movimientos que van del Romanticismo a 1945.

El Romanticismo, en concreto el de Jena, proporciona un punto de partida fundamental para este proceso. Esta escuela estética, que reunió a pensadores y artistas de lo más variado, basaba el desarrollo de sus teorías en lo que denominaban poesía trascendental. Ésta se entendía como un continuo hacerse, un proyecto eterno, siempre cambiante y abierto a todo tipo de interpretaciones y matices. Consideran que la única manera de llegar a la verdad es a través de la reflexión, pero no una reflexión individual, sino una reflexión colectiva, fruto de la mezcla y la alternancia. Creen que la totalidad es producto de la unión de las individualidades. Es lo que llaman la simpoesía o sinfilosofía, que no es más que el intento de aglutinar bajo el término arte todos los aspectos de la vida. En este proyecto, el fragmento se convierte en el instrumento más adecuado para dar forma a estas teorías. Estos autores presentan fragmentos anónimos, al estilo de pequeñas sentencias, de temas variados que interaccionan entre ellos favoreciendo la reflexión. Son el reflejo de la naturaleza tal y como la entienden los románticos, no ya como orden y proporción, sino como caos infinito. Por otro lado, este

método implica al lector en la actividad reflexiva, desafiándolo a formar parte del proceso creador. El Romanticismo alemán de Jena entiende la fragmentación, por tanto, como el ideal de composición estética que mejor contribuye a la representación de un arte en continua formación.

En el Simbolismo y el Modernismo hispanoamericano encontramos un nuevo enfoque de la teoría de la fragmentación basado en la asimilación de la teoría de la analogía universal. Dicha teoría se asienta en una concepción fragmentaria del mundo al defender que todos los fenómenos son pequeños reflejos de una unidad última, eterna y estable. A partir de ella se llega a la conclusión de que la realidad que observamos no es la única, sino que hay muchas realidades posibles, puesto que son muchas las manifestaciones de la unidad última. Estas ideas no son meras teorías sino que se convierten para el artista en auténtica vivencia y desesperación por alcanzar la contemplación de la analogía. Él es el elegido, el único capaz de vislumbrar y leer el lenguaje de la analogía a través de los fenómenos de la vida cotidiana que son los símbolos en clave de esa vida superior y única. El dominio del lenguaje se convertirá en el instrumento del poeta para acceder a la analogía. Pero ese lenguaje debe ser dual, simbólico, cargado de dobles significados porque pretende emular al lenguaje de la naturaleza. La visión fragmentaria del mundo da lugar, de este modo, a una literatura con un significado múltiple y un yo poético dividido entre dos mundos: el *spleen* y el ideal o *azur*. La teoría fragmentaria del Simbolismo y el Modernismo ya no es una teoría replegada en el propio concepto de arte, sino una teoría enfocada hacia el exterior, hacia una realidad más allá del arte y del hombre, una realidad universal.

La postura de los movimientos de vanguardia frente al mundo que los rodea consiste, por su parte, en un progresivo plegamiento sobre sí mismos y en un alejamiento de los referentes externos, que son sustituidos por referentes internos. El

arte se vuelve más subjetivo que nunca. La realidad externa se percibe como una agresión a la propia integridad del artista, que se debate entre la aceptación de la misma y la lucha contra ella a través del arte. Esto convierte al individuo en un ser fragmentado entre dos tendencias, el arte y la vida. Por otro lado, otra de las características que hacen del arte vanguardista un arte fragmentario es su ansiedad por lo novedoso. Desde su mismo origen, todo movimiento de vanguardia se sabe caduco puesto que el valor de lo nuevo es temporal, transitorio. Esto da lugar a una continua ruptura con las propias creencias para dar paso a otras. Sin embargo, no se puede hablar de manifestaciones diferentes puesto que el elemento común de todas ellas es esa cadena donde el rechazo de lo anterior y la búsqueda de lo novedoso son los eslabones que se van alternando. Todo esto nos lleva a un arte fragmentario en todos los aspectos. En literatura se rompe con las formas tradicionales del texto. Lo fragmentario alcanza a la parte más visual del texto, dando lugar a ejercicios tipográficos de lo más variado, pero también al contenido. El yo poético muestra la discontinuidad de la mente del artista: el flujo de conciencia o la alternancia de voces narrativas, así como el autoanálisis de los propios personajes son ejemplos de ello. Encontramos también una ruptura con todo aquello que pueda relacionar la realidad física con la realidad ficticia del texto. El texto se convierte en un mundo alternativo donde el tiempo y el espacio real dejan paso a un tiempo y un espacio subjetivos y fragmentados. La teoría de la fragmentación en las vanguardias se vuelve hacia el hombre, hacia el artista y su vida interior, su mente como fuente de inspiración y como vía de escape de la realidad.

Tanto Mann como Svevo son herederos de esta evolución que se viene gestando en la Europa de la modernidad. Ambos se sienten parte de un movimiento que traspasa las propias fronteras de sus países de origen. La cultura europea es la que marca sus obras, entendida como el diálogo de las distintas manifestaciones artísticas, sociales y

filosóficas que se gestan en la época en la que viven. Si bien, el carácter nacional es muy claro en sus escritos, no por ello son menos universales. Mann y Svevo fueron capaces de plasmar en sus obras de forma magistral la inquietud del artista moderno que no puede fiarse ya de verdades universales. Que ve cómo el mundo sigue su camino guiado por unas normas que no están fundamentadas en ninguna realidad estable, sino en meras convicciones. Y que siente la angustia de ser el único capaz de percibir esa aterradora realidad. La narrativa de Mann y Svevo encuentran, por tanto, un nexo de unión en el fenómeno de la fragmentación.

1. B. BASE FILOSÓFICA

1. B. 1. Schopenhauer y Nietzsche

Tanto Mann como Svevo son lectores apasionados de la obra de Schopenhauer y Nietzsche. La visión del mundo de los dos filósofos alemanes iluminó de forma fundamental el universo creativo de los dos autores. Los temas e incluso la caracterización de los personajes están basadas en gran medida en las teorías de ambos. Según Moloney (1998: 48-49):

> La critica ha qualche volta collegato idealmente il nome di Svevo con quello di Thomas Mann, ma di solito in termini piuttosto generici, indicando che furono tutti e due influenzati da Schopenhauer, Nietzsche e Freud, e che tutti e due reagirono alla loro visione della vita adottando un atteggiamento ironico, il quale, almeno nel caso di Svevo, non è totalmente negativo e scettico, nonostante le prime apparenze, ma, al contrario, è un modo di asserire i valori dell'integrità e della chiarezza. E, nelle opere maggiori di ambedue i romanzieri, l'ironia ha lo scopo di scoprire le cause di ciò che essi consideravano la malattia che minava la società in cui vivevano. Sarebbe interesante comparare le opere e le carriere dei due romanziere che traevano ispirazione da fonti comuni, ma gli studi comparati pubblicati finora sono pochi. Lilian R. Furst, in un saggio percettivo, ha comparato *La Coscienza di Zeno* (1923) e *Der Zauberberg* (1924). Furst ritiene che entrambi i romanzi furono ispirati dallo shock della prima guerra mondiale, rappresentando la condizione dell'uomo moderno per mezzo di immagini di malattia e salute, benché con tecniche narrative molto diverse. G. Cattaneo, in un saggio su Svevo e la psicanalisi, richiamò l'attenzione degli studiosi al modo in cui Mann, come Svevo, si era servito della filosofia di Schopenhauer in *Buddenbrooks*, pubblicato nel 1911, nove anni dopo *Una Vita* (1892). Più recentemente, Ludwig Küner ha rilevato affinità nelle posizioni assunte dai due romanzieri nei confronti del difficile rapporto fra Spirito e Vita che, secondo Küner, caratterizza l'opera di entrambi. Che *Una Vita* tratti in termini romanzeschi idee schpenhaueriane è ormai un luogo comune della critica sveviana; ma suggerire, como fanno certi critici, depistati dallo stesso Svevo, che il romanzo tratti principalmente delle vedute di Schopenhauer sul suicidio, è semplificare troppo, poiché le idee schopenhaueriane pervadono tutto el libro. Sia nell'intreccio principale sia in quelli secondari, Svevo dipinge la vita quale una lotta feroce suscettibile di

essere interpretata a un livello biologico in termini spenceriani como il risultato della necessità di vincere per sopravvivire, e, a un livello metafisico, como il manifestarsi della Volontà schopenhaueriana, la quale non vuole che la propia vita e fa guerra contro se stessa nei fenomeni individuali e transitori che sono gli uomini e per mezzo dei quali la Volontà si manifesta nel tempo e nello spazio.

Comenzaremos con una breve introducción a los conceptos que más se evidencian en las obras de Mann y Svevo, aquellos que de forma más clara provienen sin duda de la lectura de las obras filosóficas de Schopenhauer y Nietzsche.

1. B. 1. 1. La voluntad y la representación en Schopenhauer; lo apolíneo y lo dionisíaco en Nietzsche.

La voluntad, según la filosofía de Schopenhauer, como el propio fenómeno de la vida, es lo físico, lo presente, liberado de todo aspecto razonable. Los animales y las plantas son voluntad en estado puro. Es un impulso inconsciente e inmotivado que sólo busca seguir existiendo; es lo que Schopenhauer define como la "voluntad de vivir".

Mientras que la voluntad constituye la realidad misma, una forma simple e inmediata, el hombre percibe el mundo hecho de cosas múltiples y dispersas que no tienen existencia real, sino que son representaciones de nuestra mente. En la terminología de Schopenhauer se denomina como "el velo de Maya", una ilusión o sueño tras el que se oculta la realidad. A la realidad nos acercamos mediante la voluntad. Sin embargo, el hombre, como ser más evolucionado, ha añadido a la voluntad la representación, es decir, la inteligencia, la razón. Ésta es, por lo tanto, un producto secundario de la vida. Mann analiza y describe ambos conceptos del siguiente modo:

> La voluntad era el fondo primordial último e irreductible del ser, era la fuente de todos los fenómenos, era el engendrador y productor de todo el mundo visible y de toda vida, presente y actuante en cada uno de los fenómenos, pues era la voluntad de vivir. La voluntad era enteramente voluntad de vivir, de tal modo que quien dijese "voluntad" estaba hablando precisamente de la voluntad de vivir, y quien se sirviese de la fórmula más extensa cometía en realidad pleonasmo (…). Todo conocimiento era completamente ajeno a la voluntad; ésta era algo del todo independiente del conocimiento, algo del todo originario e incondicionado, era un

> impulso ciego, un instinto básico e irracional, absolutamente inmotivado, un instinto que estaba tan lejos de depender de cualquiera juicios sobre el valor de la vida, que más bien ocurría lo contrario, a saber, que todos esos juicios dependían entera y totalmente del grado de fortaleza de la voluntad de vivir. (…)
>
> Pero el mundo era además, y a la vez, algo distinto. Era la representación de cada uno de nosotros y la representación que el mundo tenía de sí mismo, y ello en virtud del intelecto cognoscente que la voluntad se había creado para sí, como una lámpara, en los grados superiores de su objetivación. (…)
>
> En (…) la voluntad se encendía la luz del intelecto (…). No es que el intelecto produjese la voluntad; al revés; ésta engendraba para sí a aquél. Lo primero y lo dominante no era el intelecto, el espíritu, el conocer; lo primero y dominante era la voluntad, y el intelecto estaba al servicio de ella.
>
> (Mann: 1984, 35-38)

Hay seres humanos en los que la voluntad es más fuerte que la representación y en ellos la vida está por encima de todas las cosas. Para otros, su capacidad de reflexión los aleja de esa vida que conocen intelectualmente, pero que les es ajena. Estos dos tipos humanos son los que representan Mann y Svevo en sus obras. El prototipo de hombre pleno de voluntad es para ellos el burgués, seguro de sí mismo, anclado en el presente y en el disfrute de los placeres más simples y cotidianos. Por otro lado, se encuentra el intelectual que, a consecuencia de su desmedida capacidad racional, no es capaz de vivir una vida "normal".

Esta dualidad forma parte de los personajes de Mann y Svevo. La mayoría son artistas, cargados de conocimiento, lo que conlleva el saberse faltos de vida. El burgués, en cambio, no echa en falta nada, su incapacidad para todo aquello que no sea práctico lo hace inmune a sus carencias. El artista conoce sus limitaciones y el saber sus imperfecciones es una continua causa de sufrimiento.

En su artículo "Optimismo e pesimismo", de 1887, Svevo afirma que "il pesimista è un intelecto e l'ottimista un temperamento". Esta afirmación no puede entenderse sin establecer una relación con la filosofía de Schopenhauer. La inteligencia lleva implícita el conocimiento pleno y por tanto la preocupación por lo que ya ha sucedido y podía haberse evitado, así como lo que está por venir y no podemos controlar. La inquietud constante y la ansiedad hacen del intelectual un ser pesimista

que se sabe reducido a una existencia sin sentido. El hombre que vive de acuerdo a sus instintos, que es todo pasión, todo temperamento, no se detiene a analizar aquello que pueda apenarle. No hay nada que pueda alterar su goce de la vida de manera intensa e inconsciente.

De todas las obras de Mann y Svevo, las dos que reflejan con mayor claridad e intensidad los conceptos de voluntad y representación son *Buddenbrook* y *Una vita.* El propio Mann afirma que conscientemente introduce la figura de Schopenhauer en su primera novela y cómo esa presencia marca los últimos años de uno de los principales personajes y además le aporta una explicación a todo el sufrimiento que ha ido acumulando y disimulando a lo largo de su vida:

> "*Quien se interesa por la vida* –dije yo en *La Montaña Mágica – se interesa sobre todo por la muerte*. Ahí está la huella de Schopenhauer, una huella profundamente grabada, fija para todo el resto de la vida. Pero también habría sido schopenhaueriano el que yo hubiese añadido: *Quien se interesa por la muerte busca en ella la vida*. Y lo he dicho, aun cuando no con tanta brevedad. Lo hice siendo yo un fabulador literario muy joven, cuando se trataba de llevar hacia la muerte al héroe de mi novela juvenil, Thomas Buddenbrook, y le hice leer aquel gran capítulo *Sobre la muerte* bajo cuya reciente impresión me hallaba precisamente yo mismo entonces, a mis 23 o 24 años. Fue una gran suerte – y en mis recuerdos he hablado en ocasiones de ello – el que yo no necesitase encerrar dentro de mí una vivencia como ésa, el que se ofreciese en seguida una hermosa posibilidad de dar testimonio de esa vivencia, de agradecer, el que yo pudiera darle albergue en mi obra. A él, al héroe sufriente de mi novela burguesa, de la obra que era la carga, la dignidad, el hogar y la bendición de mi adolescencia, le hizo el regalo de introducir en su vida la preciada vivencia, la gran aventura, poco antes del final. Entretejí esa vivencia y esa aventura en el relato e hice que en la muerte el protagonista encontrara la vida, la redención de las cadenas de su cansada individualidad, la liberación de su papel en la vida, que él había asumido de manera simbólica y que había representado con valentía e inteligencia, pero que nunca había satisfecho a su espíritu, a su apetencia de mundo, y que había sido para él un obstáculo para ser algo distinto y mejor."
>
> (Mann: 1984, 68-69)

Con respecto a Alfonso, el protagonista de *Una vita*, la presencia de Schopenhauer es clara. Blazina (1996: 25-26) considera que el filósofo le sugiere a Svevo la idea de la división del hombre entre hombre "contemplativo" y hombre "luchador". *Una vita* muestra el fracaso del héroe contemplativo schopenhaueriano. Svevo, pues, oscila entre dos tipos humanos: el hombre extraño a la lucha, nacido para la reflexión y la creación artística; y otro que goza de diversos talentos intelectuales y

prácticos. En la iconografía sveviana esta dualidad se refleja en la pareja del "superuomo" y el "inetto". La característica del contemplador es precisamente la falta misma de una identidad estable y vive en un estado de imperfección crónico.

En el caso de Thomas Buddenbrook tenemos un hombre contemplativo que representa el papel de luchador. Su interpretación es tan perfecta que a ojos de los demás es un triunfador. Mientras que a Alfonso todos lo consideran un perdedor, el senador Buddenbrook es el referente máximo de la sociedad burguesa de la ciudad. Sin embargo, tanto Alfonso como Thomas son seres fracasados. No son capaces de luchar por lo que quieren ser. Ambos se sienten diferentes, especiales, artistas, pero no logran mostrarse y vivir de acuerdo con esta condición. Alfonso ni siquiera consigue hacerse pasar por un burgués. Es un ente extraño allá adonde va. Thomas, en cambio, ha sabido representar al menos uno de los dos papeles, y con mucho éxito; sin embargo, no puede disfrutar de su triunfo, porque carga constantemente con el peso de la mentira.

Dolfi (1992: 126-134) considera que Alfonso parece condenado a la infelicidad debido a una elección hecha por voluntad propia: "Non credere, mamma che qui si stia tanto male; sono io che ci sto male" (*Una Vita*, Cap. I, 3). Según Schopenhauer, para precisar la diferencia entre los hombres hay tres determinantes fundamentales: aquello que es, aquello que fue y aquello que se representa ser. Alfonso no es nada, ni tampoco lo ha sido en el pasado. Todo su mundo gira en torno a aquello que se representa de sí mismo; pero también de aquello que los otros piensan de él. Dicha apreciación podría también aplicarse a Thomas Buddenbrook, que, por voluntad propia, decide seguir los pasos de sus antecesores a pesar de sus sentimientos ajenos a todo lo burgués. La voluntad de que habla Dolfi, sin embargo, no se refiere a la voluntad definida por Schopenhauer, sino a una decisión hecha, no con la pasión y el temperamento, sino con la razón.

Existen otros casos de personajes mannianos y svevianos influidos por Schopenhauer, pero sólo haremos referencia a dos casos concretos más, ya que más adelante se tratarán todos estos temas en mayor detalle. Son Tonio Kröger, de la novela homónima, y Giorgio, el protagonista del relato *L'assassinio di via Belpoggio*.

Tonio Kröger es, al igual que Thomas Buddenbrook, un artista encerrado en un traje de burgués. Toda su vida se ha sabido diferente y los demás también lo perciben como un ser extraño, un intruso entre ellos. Sin embargo, tampoco los artistas lo aceptan abiertamente. Tal y como le dice su amiga la pintora Lisawetta Ivánovna, él no es un artista, sino "sencillamente" un burgués. Es un ente raro entre dos mundos. Su atracción por el arte provoca un progresivo distanciamiento de la vida. Como el Señor Aghios de la novela corta de Svevo *Corto viaggio sentimentale*, Tonio es *un poeta travestido*.

En el caso de Giorgio, según Moloney (1974: 28-30), el protagonista mata a Antonio porque piensa que el dinero de éste le puede abrir la puerta de una nueva vida. Actúa de forma pasional e irreflexiva, siguiendo su "voluntad de vivir". Pero la angustia comienza a apoderarse de él a medida que la reflexión le hace ver que la sociedad nunca aceptará el acto criminal que ha cometido y no lo admitirá entre los suyos. No se trata de un arrepentimiento por motivos morales, sino por motivos prácticos y racionales. Giorgio teme al castigo, a la cárcel y al rechazo de los demás. Haber acabado con la vida de otra persona no es la causa un absoluto de su angustia.

El interés por el tiempo también es una característica de las obras de Mann y Svevo. Como ya se verá en el tercer capítulo, el tratamiento del mismo alcanza, tanto a la elección de las épocas en que transcurren las historias, como en las propias reflexiones de los personajes sobre este fenómeno, y a la manera en la que ambos autores juegan con la estructura de los diferentes relatos para dar distintas perspectivas

temporales. En cualquier caso, son en las reflexiones de los personajes sobre el fenómeno del tiempo donde las ideas de Schopenhauer se ven mejor retratadas.

El siguiente fragmento del filósofo recoge una comparación muy interesante entre la percepción del tiempo por parte de los hombres y por parte de los animales. Si bien, esa misma distinción podría hacerse entre diferentes tipos humanos:

> (…) en el hombre, todo queda enormemente potenciado por la virtud de su capacidad de pensar en lo ausente y en lo futuro, como consecuencia de lo cual la preocupación, el temor y la esperanza asoman inicialmente su verdadera faz a la existencia. Luego, esos sentimientos presionan sobre él con mucha más fuerza de lo que pudiera hacerlo la realidad presente de los placeres y dolores, a los que está confinado el animal. Fáltale pues a éste, con la reflexión, el condensador de las alegrías y los dolores, que no se dejan por tanto acumular, como sucede en el hombre merced al recuerdo y la previsión; en el animal, por el contrario, el dolor presente, por muchas que sean, unas tras otra, las veces que se repita, continúa siendo siempre sólo, igual que la primera vez, el dolor presente, y no puede ser acumulado. De ahí la envidiable relajación y placidez de los animales. Por otra parte, merced a la reflexión y cuanto a ella se vincula, se desarrolla en el hombre, a partir de los elementos de placer y dolor que comparte con el animal, un incremento de su capacidad de sentir la felicidad y la desgracia que puede elevarlo a un pasajero y hasta ocasionalmente mortal éxtasis, o también precipitarlo en la desesperación y el suicidio. (25)

> En consecuencia, la vida del animal contiene menos dolor, pero también menos placer, que la humana. (…) El animal es la encarnación del presente; de ahí que sólo experimente el temor y la esperanza por referencia a objetos ya dados en la percepción intuitiva del presente y, por tanto, en fugacísimos momentos; mientras que la conciencia del hombre tiene un horizonte intelectual que abarca la totalidad de la vida incluso la sobrepasa. (29)

En esta comparación de Schopenhauer entre la capacidad del hombre y el animal para percibir y sufrir el dolor vemos una clara similitud entre la capacidad del artista y el burgués. El burgués, al igual que el animal, es un ser que vive en el presente y sólo sufre o se preocupa de los hechos ya dados e irrefutables. El artista, por su parte, debido a su mayor capacidad de reflexión, sufre mayormente porque se preocupa no sólo de lo que está ocurriendo, sino también de lo que ya ha ocurrido y no pudo evitar, y de lo que está por venir. Así, cuanto mayor es el conocimiento, mayor es el dolor.

La mayoría de los personajes mannianos y svevianos viven en una constante espera, convencidos de que tarde o temprano sus deseos van a llevarse a cabo. Son soñadores que no aceptan que el presente es la única realidad a la que realmente pueden aferrarse. Los burgueses, en cambio, viven al día y se burlan de lo irracional del hecho de lamentarse por algo que ya ha pasado y que no tiene solución o de la esperanza inútil

de los artistas por alcanzar algo por lo que ni siquiera se atreven a luchar de forma firme.

Una novela en la que el tratamiento del tiempo más que una técnica literaria es el propio argumento de la misma es *Der Zauberberg*. En ella, se ve claramente reflejada la teoría de Schopenhauer de que el que reduce su sufrimiento al dolor exclusivamente del tiempo presente disminuye de este modo la angustia. En el sanatorio Berghof ya no importa lo que los pacientes fueran en su vida anterior, y por otro lado, la gravedad de sus enfermedades pulmonares hace que el futuro de los mismos sea incierto. Por ello, poco a poco, todos van perdiendo la sensibilidad ante el dolor propio y ajeno. La frivolidad y las conversaciones banales constituyen el día a día de una existencia cuya monotonía hace de la vida allí un eterno presente: cinco comidas diarias, paseos por los alrededores, terapia de aire fresco en los balcones, visitas del doctor adjunto y cada domingo concierto en las escaleras de entrada. Siempre lo mismo, ni siquiera se advierte el paso de las estaciones, que en la altura de la montaña pierden su orden natural.

Por su parte, Nietzsche, también ferviente lector de Schopenhauer, va un punto más allá de la teoría de la voluntad y la representación. Para él, la vida es irracionalidad y caos. Ante esto hay dos vías posibles. Schopenhauer eligió la renuncia y la huida de la vida para vivir en el nirvana y en la aceptación del dolor. Nietzsche propone también la aceptación de la vida irracional, pero no de una manera pasiva y resignada, sino exaltándola y superando al hombre. Dioniso es el símbolo de esta última actitud.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche distingue entre dos posturas vitales. La apolínea, aquella basada en lo equilibrado, lo lógico y lo individual. Y la dionisíaca, caótica, irracional y gregaria. Básicamente ambos conceptos son una evolución de la voluntad y la representación en Schopenhauer. Lo apolíneo se identifica con la

representación, basado en la razón, en aquello que ama el orden y que necesita establecer una serie de parámetros que organicen una realidad que se percibe como un caos. Lo dionisíaco, por su parte, es la voluntad en sí misma. El mero deseo de vivir prescindiendo de todo orden establecido. Sin embargo, Nietzsche no tiene preferencia por ninguno de ellos en concreto, sino que concibe la realidad como una constante lucha entre estas dos fuerzas. En ocasiones tiene preeminencia una y en otras la opuesta.

Tanto los conceptos de voluntad y representación como los de lo apolíneo y lo dionisíaco desempeñan una función fundamental en la idea que ambos autores tienen de la importancia del arte y es precisamente en este punto en el que estas teorías filosóficas comienzan a cobrar interés para Mann y Svevo.

1. B. 1. 2. La Función del Arte

Según Schopenhauer, la voluntad es una especie de esclavitud que obliga a seguir viviendo en un mundo sin sentido. Para liberarnos de esa presión el filósofo encuentra dos salidas.

Una es la negación de la voluntad de vivir. El suicidio es una versión de esta opción, aunque es la más extrema. Una modalidad más moderada es la vida ascética. El asceta adquiere conciencia absoluta de que la vida es dolor y de que lo que no es dolor es mera ilusión, por ello acepta esa realidad y lucha por abstenerse de todo deseo. Deja de amar la vida y no se ata a nada. Domina sus impulsos y practica la pobreza, la resignación y el sacrificio. Éste es, según Schopenhauer, el único hombre libre.

> Una vida feliz es imposible: todo lo más que puede conseguir un hombre es vivir una vida heroica. Tal es la vivida por el que lidia arrostrando las mayores dificultades en asunto y ocasión, cualesquiera que éstos sean, que de alguna manera convengan al bien general, y termina triunfando, aun cuando sea mala o nula la recompensa que por ello reciba. Pues al final queda, como el príncipe en *Re Corvo* de Gozzi, convertido en piedra, si bien con noble actitud y magnánimo ademán. Su memoria perdura y es celebrada como la de un héroe; su voluntad, mortificada a todo lo largo de una vida por el esfuerzo y la labor, por el precario éxito y la ingratitud del mundo, se extingue en el Nirvana.
>
> (Schopenhauer: 89)

La otra salida posible a la tiranía de la voluntad es el arte. El arte no se subordina a la utilización de la cosa, en cierto modo libera a la materia de la voluntad y de la representación. Para Mann (1984), Schopenhauer le confiere una función fundamental al arte como elemento medio, como intermediario entre la voluntad y la representación. Sin voluntad, es decir, sin pasión, sin instintos, no puede haber creación artística. Sin embargo, el arte lleva implícito también la capacidad de reflexión, de análisis, de representar la belleza y la verdad. Por eso es un punto medio y el artista a su vez es un ser híbrido que no pertenece a ninguno de los dos extremos: ni a la razón sin sentimientos, ni a la pura pasión:

> (…) una concepción artística del mundo en la cual no sólo la cabeza participa, sino que participa el hombre entero, con su corazón y con sus sentidos, con su cuerpo y con su alma. El reino de los afectos y de la pasión es, desde luego, el reino de la belleza. (…) y así (…) de acuerdo con un parentesco profundo que existe entre el sufrimiento y la belleza, el dolor se redime en la obra de arte mediante la forma, así la belleza garantiza su verdad. (…) La filosofía de Arturo Schopenhauer ha sido sentida siempre como una filosofía eminentemente artística, más aún, como una filosofia por excelencia de los artistas (…) Esta es una naturaleza llena de tensiones, una naturaleza emocional, que oscila entre contrastes violentos, entre el instinto y el espíritu, entre la pasión y la redención; es, en suma, una naturaleza artístico-dinámica, que no puede revelarse más que en formas de belleza, que no puede revelarse más que como creación de la verdad. Y esa creación de la verdad es algo personal, algo que convence por la fuerza de su carácter vívido y sufrido." (23-25)

> Aquí se pone de manifiesto la tarea mediadora del artista, su papel mágico-hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad. Pues ésa es de hecho la posición cósmica, por así decirlo, del arte. (31)

> Innecesario es decir que, según Schopenhauer, en el arte las cosas no suceden intelectualmente, en el sentido restringido de esta palabra; que no son el pensar, la abstracción, el entendimiento los que producen ese estado dichoso. El arte no es enseñable; el arte es un regalo de la intuición. El intelecto interviene aquí tan sólo en la medida en que precisamente él es el que convierte el mundo en representación. (47-48)

Tonio Kröger es el mejor representante de esta teoría. Como ya comentamos anteriormente, se halla en un punto intermedio entre el ser artista y ser burgués. Su capacidad de reflexión lo aleja de la vida, pero es también la que le hace reconocer la propia experiencia vital en otros y desearla para sí mismo. Otro ejemplo de artista atrapado entre las dos mitades que forman su espíritu es Gustav Aschenbach, el protagonista de *Der Tod in Venedig*. Según Häfele (1992: 27), el comportamiento ético

del propio Aschenbach se basa en la filosofía de Schopenhauer. Aschenbach es o intenta ser un asceta, un "santo" alejado de la imagen del arte que él produce. Vive en un tenue equilibrio entre la voluntad y la representación. El encuentro con Tadzio y su desbordante belleza inclina la balanza irremediablemente hacia la voluntad y sus pasiones incontroladas.

En el caso de Svevo, esa dualidad puede aplicarse a su propia vida, de ahí que la filosofía de Schopenhauer le atraiga tan intensamente. Italo Svevo es el alter ego artístico del empresario Ettore Schmitz. Transmite a sus personajes esa dualidad que él siente en su vida y que concreta en sus diarios y cartas cada vez que califica su afición a la escritura como otro vicio más equivalente al vicio de fumar. Todos son de alguna manera escritores más o menos aficionados que nunca se han atrevido a dedicarse profesionalmente al arte porque su parte práctica, su parte burguesa, les previene sobre la inconveniencia social de ser un artista. Emilio Brentani, por ejemplo, el protagonista de *Senilità*, es autor de una novela de juventud que obtuvo un éxito considerable en su momento, pero que, con el paso del tiempo, no ha llegado más que a ser un empleado medio de una empresa. Por su parte, su amigo, el pintor Stefano Balli, al que Emilio se acerca para sentir que no ha perdido totalmente su sentido artístico, tampoco lo estima como a un verdadero artista. Emilio no pertenece a ninguno de los dos mundos.

Si Schopenhauer hablaba del sufrimiento del artista, de un ser situado entre la voluntad y la representación, sin pertenecer por completo a ninguno de los dos pero participando de ambos; Nietzsche presenta ese punto intermedio del arte como un lugar fronterizo y, por tanto, como un lugar de vanguardia, entendida con el significado bélico de la palabra. Es decir, el artista se encuentra en una situación de continua violencia

entre lo apolíneo y lo dionisíaco, entre lo individual y lo general. A este fenómeno se refiere Asensi (1996: 138-139):

> (…) la diferencia entre Schopenhauer y Nietzsche los dos hablan de la relación arte-verdad, los dos se refieren al carácter defensivo del arte. Pero mientras para Schopenhauer el arte es el medio por excelencia a través del que es posible sustraerse de la *voluntad* de vivir insita en la sustancia irracional del mundo, para Nietzsche el arte, si bien constituye el muro resplandeciente de los Olímpicos, es a condición de precipitarse asimismo en el caos irracional de la vida. Dicho en otros términos: Schopenhauer contempla el arte como algo que nos permite permanecer en lo apolíneo; Nietzsche, en cambio, entiende el arte como algo que nos obliga a experimentar el roce salvaje entre lo apolíneo y lo dionisíaco. (…)
>
> ¿Qué significa esto? Que la poesía no sólo expresa la verdad, sino que hace que el espectador o lector participe de ella en un acto de embriagadora identificación y pérdida de su propia personalidad. (…) Lógicamente, para sumergirse en dicho caos está obligado a perder su propia individualidad y su propia conciencia de sí. Nietzsche sabe hacia quien apunta cuando escribe: *Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter* (1991: 83) [*El nacimiento de la Tragedia*, Madrid, Alianza], o bien: *despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí* (1991: 44)

La obra fundamental que ejerce mayor influjo tanto en Mann como en Svevo es, sin duda, *El nacimiento de la tragedia*. Esta obra recoge de forma magistral, y ejemplificada en el caso del arte griego, el paso periódico de lo antiguo a lo moderno, de lo equilibrado a lo caótico, en lo que él denomina como el paso de lo apolíneo a lo dionisíaco. En el arte griego, el espíritu apolíneo contempla la verdad desde una postura externa a ella. La conoce, analiza y la intenta transformar para sacar de ella sólo lo bello, lo ordenado y controlado. Por otra parte, el espíritu dionisíaco es sentimiento brutal y embriagador que hace que incluso lo feo y lo caótico entren a formar parte del concepto de arte. La conexión y la lucha entre ambas tendencias es lo que Nietzsche encuentra tan atrayente y significativo del fenómeno artístico:

> (…) la evolución progresiva del arte es resultado del *espíritu apolíneo* y del *espíritu dionisíaco*, de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y por aproximaciones simplemente periódicas. (…) Apolo y Dioniso, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dioniso. (I: 51-52)

> (…) En contraposición a cuantos se afanan por derivar las artes de un principio único, como fuente de vida necesaria de toda obra de arte, contemplo esas dos divinidades de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivos y patentes de los *dos* mundos de arte que difieren esencialmente en su naturaleza y en sus fines respectivos. Apolo se eleva ante mí como el genio del principio de individualidad, único que puede realmente suscribir la

> felicidad libertadora en la apariencia transfigurada; mientras que, al grito de la alegría mística de Dioniso, el yugo de la individualidad se rompe y se abre el camino hacia las causas generatrices del ser, hacia el fondo más secreto de las cosas. (XVI: 145)

Pero si la fricción entre los dos espíritus es lo que propicia el nacimiento del arte, a su vez el arte cumple una función liberadora, al igual que ocurría en el caso de Schopenhauer. Lo dionisíaco muestra la crudeza de la realidad en todo su horror, mientras que lo apolíneo trata de cubrir esa realidad con imágenes reelaboradas por medio de la reflexión. El arte actúa como un atenuante de ambas posturas extremas:

> La embriaguez del estado dionisíaco, aboliendo las trabas y los límites ordinarios de la existencia, produce un momento *letárgico*, en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisíaca y el de la realidad diaria se abre ese abismo del olvido que los separa al uno del otro. Pero en el momento que reaparece esta realidad cotidiana en la conciencia, se siente en ella, como tal, con disgusto, y el resultado de esta impresión es una disposición ascética, contemplativa, de la voluntad. En este sentido, el hombre dionisíaco es semejante a Hamlet: ambos han penetrado en el fondo de las cosas con mirada decidida; *han visto*, y se han sentido hastiados de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a enderezar un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión: esto es lo que nos enseña Hamlet; (…) no es la reflexión, no: es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisíaco. (…) Bajo la influencia de la verdad contemplada, el hombre no percibe ya por todas partes más que lo horrible y absurdo de la existencia (…)
>
> Y en este peligro inminente de la voluntad, el arte avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él sólo tiene el poder de trasmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo *sublime*, en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible y lo *cómico*, con el que el arte nos libra de la repulsión de lo absurdo. (VII: 91-92)

La violencia de lo dionisíaco frente a la placidez de la belleza apolínea aparece en diversas obras de Mann y Svevo. El caos se abre camino con fuerza destruyendo el orden de la vida que quieren representar los artistas mannianos y svevianos, en un intento de insertarse en el mundo burgués.

Gustav Aschenbach y Adrian Leverkühn son los representantes más extremos de este fenómeno en la obra de Mann. Ambos se ven arrastrados, en parte de forma intencionada, en parte de forma irremediable, hacia lo salvaje del arte de Dioniso. Buscan con ahínco alcanzar la contemplación de una belleza sublime, pero el proceso lleva implícita su propia destrucción a través de la locura. Ése es el precio que hay que

pagar para gozar del conocimiento que ofrece el dios del vino: una embriaguez de la que ya no es posible recuperarse:

> (…) en el sentido de la enfermedad como medio de conocimiento. Y también este sentido de la enfermedad se podría hacer derivar de Nietzsche. De Nietzsche, el cual sabía muy bien lo mucho que él debía a su enfermedad y que en cada página parece enseñar que sin experiencia de la enfermedad no hay saber profundo y que toda salud superior ha de haber recorrido el camino que pasa a través de la enfermedad (…) El ser humano ha sido llamado *el animal enfermo* en razón de las tensiones gravosas y las dificultades enaltecedoras que le vienen impuestas por su situación intermedia entre la naturaleza y el espíritu, entre el animal y el ángel (…)
>
> (Mann, 1984: 219-220)

Estas teorías de Mann sobre la capacidad formativa de la enfermedad las ve ejemplificadas y realizadas en la propia figura de Nietzsche y en su enfermedad degenerativa. Tanto es así que hace padecer a su personaje Adrian Leverkühn el mismo mal del filósofo y reproduce en la novela una vivencia personal que el propio Nietzsche relata de sí mismo:

> En el año 1865 Nietzsche, que entonces tenía 21 años, cuenta a su amigo de estudios Paul Deussen (…) una historia extraña. El joven había hecho solo una excursión a Colonia y había contratado allí los servicios de un criado para que le enseñase las cosas dignas de ver que hubiera en la ciudad. Esto dura toda la tarde, y al final, ya al anochecer, Nietzsche pide a su guía que le enseñe un restaurante recomendable. Pero aquel tipo, que para mí ha asumido la figura de un mensajero siniestro, lo conduce a una casa de prostitución. El adolescente, un adolescente que era puro como una muchacha, un adolescente que era todo espíritu, toda erudición, todo timidez piadosa, se ve rodeado de pronto, así dice él mismo, por una media docena de figuras vestidas con lentejuelas y con gasas, que clavan en él sus ojos llenos de expectación. Atravesando por en medio de ellas aquel joven músico, filólogo y venerador de Schopenhauer, camina instintivamente hacia un piano que advierte en el fondo del diabólico salón y en el que él ve (son sus palabras) *el único ser dotado de alma entre aquella gente* y toca algunos acordes. Esto elimina su hechizo, libera su estupor, y Nietzsche sale fuera a la calle, consigue huir. (…)
>
> Y desde éstas es muy poco el tiempo que queda, sólo cuatro años, para llegar a la clínica de Basilea, en la que el enfermo declara que, en años anteriores, había contraído por dos veces la sífilis. La historia médica de Jena señala que la primera vez que ocurrió ese infortunio fue en el año 1866. Es decir, un año después de haber huido de aquella casa de Colonia Nietzsche vuelve, sin guía diabólica esta vez, a un lugar de esos y contrae – algunos dicen que a propósito, como autopunición – aquello que desgarrará su vida, pero que también le elevará a alturas enormes; sí contrae aquello de lo que brotarían efectos seductores, en parte afortunados y en parte fatales, sobre toda una época."
>
> (Mann, 1984: 119-121)

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche representa la lucha entre lo apolíneo y lo dionisíaco en el conflicto entre lo griego y lo asiático. Esa misma lucha aparece en *Der Tod in Venedig* y en *Der Zauberberg*. En la primera, la propia ciudad de Venecia se ve sitiada y conquistada por el cólera asiático. Esa fiebre que va invadiendo poco a poco

la ciudad y que ataca físicamente a Aschenbach también tiene su paralelismo en las ensoñaciones que el protagonista tiene de la figura de Sócrates y cómo en su discurso el filósofo afirma que todo poeta, todo artista, está abocado irremediablemente a la locura. En *Der Zauberberg*, la influencia asiática está representada por la rusa Claudia Chauchat, mientras que el representante de la cultura clásica es el humanista italiano Settembrini. Tanto en un caso como en el otro, Aschenbach y Castorp sucumben al influjo asiático especialmente en momentos de embriaguez, ya sea física, como en el caso de Hans la noche de Walpurgis, o psicológica en el caso de Aschenbach. Con respecto a la unión entre lo dionisíaco y los momentos de éxtasis, el propio Nietzsche considera que éste último permite la comunión con el dios:

> La excitación dionisíaca tiene el poder de comunicar a toda una muchedumbre esta facultad artística de verse rodeado de semejante falange aérea, con la cual la multitud tiene conciencia de no formar más que un solo ser. (…) verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente viviese en otro cuerpo con otro carácter. (…) hay aquí ya una abdicación del individuo, que se pierde en una naturaleza extraña. (…) Se han convertido en siervos de su dios, que viven fuera de toda época y de toda esfera social.
>
> El hechizo de la metamorfosis es la condición previa de todo arte dramático. Bajo este mágico hechizo, el soñador dionisíaco se ve transformado en sátiro, y *en cuanto sátiro, contempla a su vez al dios:* es decir, en su metamorfosis ve, fuera de él, una nueva visión, paralelamente apolínea, de su nueva condición. Desde la aparición de esta visión, el drama es completo. (VIII: 96-97)

El encuentro con el dios, la visión, no puede dejar indiferente al que lo experimenta. Según Häfele (1992: 35), el estilo de la obra de Aschenbach cambia desde sus primeros escritos hasta que conoce la belleza de Tadzio. En su primera etapa escribe como un artista apolíneo. Su última obra, en cambio, se escribe bajo el influjo de Dioniso. Por su parte, Hans Castorp también sufre un cambio. Hasta el momento en el que decide hablar con Madame Chauchat en francés y dirigirse a ella tuteándola sin que ni siquiera hubieran sido presentados, Hans ha estado oscilando entre la figura de Settembrini y la figura de la rusa. La noche de Walpurgis se produce una ruptura. Por primera vez se rebela contra la tutela del humanista y se inclina hacia el personaje dionisíaco. Tras esa noche, Hans ya no es el mismo, ha superado un primer rito de paso.

También la trama de la novela sufre una inflexión, ya que cambia el ritmo ascendente que ha llevado hasta la culminación del encuentro "amoroso" para abrir paso a un nuevo frente de interés cuando aparece la figura de Nafta.

Svevo no lleva a sus personajes hasta la locura, pero sí hacia la destrucción, al menos en su primera novela, *Una vita.* Según Geerts (Buccheri, 1995: 107-109), para Nietzsche el progreso es una fuerza violenta que avanza aplastando lo antiguo, lo dionisíaco arremete con fuerza contra lo apolíneo. En la caracterización de Alfonso Nitti, Svevo lo representa como un hombre chapado a la antigua, incluso se jacta de conocer a los clásicos de memoria. La tragedia de Alfonso consiste en intentar sobrevivir en un tiempo moderno y violento que no es el suyo. Y no se limita al hecho de trasladarse del campo a la ciudad, sino de un universo aislado y personal, individual en palabras de Nietzsche, a un mundo competitivo y arrollador en el que la pertenencia al grupo lo es todo. Alfonso no logra adaptarse y su individualidad apolínea no soporta la presión de la generalidad dionisíaca.

1. B. 1. 3. La música: la figura de Wagner.

De entre todas las formas de expresión artística, Schopenhauer siente una especial predilección por la música. Para él es el grado máximo del arte, es la imagen misma de la voluntad mediante el uso de sonidos:

> El valor de cada actividad particular artística se mide por el grado de acercamiento a la *voluntad*. Cuanta mayor sea su capacidad para reproducir la *voluntad* del mundo más alta será su posición en la pirámide del conocimiento. Por eso, la bella arte que más estima Schopenhauer, la música, es caracterizada como el perfecto acoplamiento entre original y copia, lo representado y la representación. (…) Que Schopenhauer recurriera a la música no debe, pues, parecernos extraño. Una ojeada al capítulo que dedica a la música deja ver claramente cómo el lenguaje de la imitación está impregnado no de ideas, sentido, conceptos o razonamientos, sino de la esencia de las pulsiones corporales: la pasión, el sentimiento y el afecto.
>
> (Asensi: 1996, 126)

También Mann hacer referencia a esta pasión del filósofo por la música, a la que considera el arte en estado puro:

> Schopenhauer ha ensalzado la música como ningún otro pensador lo ha hecho nunca. Asigna a la música un lugar completamente especial, no al lado, sino por encima de las demás artes, porque la música no es, como éstas, reproducción inmediata de los fenómenos, sino reproducción inmediata de la voluntad misma, y por ello representa, frente a todo lo físico del mundo, lo metafísico, frente a todo lo fenoménico, la cosa en sí.
>
> (Mann: 1984,67-68)

En lo que respecta a la importancia de la música en ambos escritores, hay que señalar que hay una clara preferencia de Mann por este arte. Paradójicamente, no es la literatura el medio por el que los personajes de Mann liberan lo más exaltado de su arte, sino mediante la música, como ya veremos más detalladamente en el apartado dedicado a este tema. Pero, aunque los personajes de Svevo prefieran expresarse a través de la escritura, en Zeno, el autor triestino introduce su propia obsesión por el violín. En cualquier caso, la falta de destreza del personaje con este instrumento lo convierte en una frustración más que Zeno tiene que sufrir.

Al igual que Schopenhauer, Nietzsche le concede una gran importancia a la música. El propio Mann define a Nietzsche como un músico:

> Nietzsche amó la música como nadie (…) Nietzsche fue un músico. Ningún otro arte estuvo tan cerca de su corazón como la música. En su sabedora simpatía todas las demás artes quedaban muy por detrás de ésta. (…) El lenguaje y la música fueron el campo de sus vivencias, el campo de sus aventuras de amor y de conocimiento y el campo de su productividad (…). Y a la música estuvieron ligadas las decisiones supremas de su espíritu y de su alma, las decisiones supremas de su conciencia, la cual nos gobierna con sus profecías.
>
> (Mann, 1984: 104-105)

El filósofo considera que la música es el lenguaje que más se acerca a la verdadera esencia de las cosas. Todos los sentimientos, todas las sensaciones pueden expresarse a través de la música:

> En efecto, la música, si la consideramos como expresión del mundo, es una lengua universal elevada a su más alta potencia, que está con la generalidad de las ideas y las cosas concretas. Pero su generalidad no es, en modo alguno, esa generalidad vacía de la abstracción; es de otra especie completamente distinta, y ostentosa, como un sello indeleble, una precisión patente e inteligible a todos. (…) Todos los impulsos imaginables, todas las manifestaciones de la voluntad, todas esas contingencias del alma humana, arrojadas por la razón en la inmensidad negativa de la noción "sentimiento", pueden ser expresadas con ayuda de la multitud infinita de las melodías posibles; (…) Esta relación íntima entre la música y la verdadera esencia de todas las cosas nos explica también el porqué, cuando, con pretexto de una escena, de una acción, de un acontecimiento, de un medio cualquiera, resuena una música adecuada, ésta parece revelarnos la significación más secreta de aquellos y se constituye en el más luminoso y más exacto de los

> comentarios; (…) la música difiere de todas las artes en que no es la reproducción de la apariencia, o mejor, de la adecuación objetiva de la voluntad, sino la imagen inmediata de la voluntad misma, y representa así, frente al elemento físico, el elemento metafísico del mundo; al lado de toda apariencia, la cosa en sí. (Nietzsche, XVI: 147-148)

> Por consiguiente, según Schopenhauer, comprendemos la música inmediatamente en cuanto voluntad, y sentimos nuestra imaginación dispuesta a dar forma a ese mundo de espíritus cuya voz nos habla, ese mundo invisible y, sin embargo, tan tumultuosamente agitado, y a encarnarle en un símbolo análogo. (…) El arte dionisíaco ejerce de este modo dos clases de efectos sobre los recursos artísticos apolíneos: la música excita a la *percepción simbólica* de la generalidad dionisíaca, y la música confiere entonces a la imagen alegórica "su más alto alcance". (Nietzsche, XVI: 150)

En la obra de Mann aparecen personajes introvertidos o simplemente incapaces de mantener una relación dentro de la normalidad, entendida como la manera burguesa de relacionarse, y que encuentran en la música su único medio de comunicación y expresión: Gerda y Hanno Buddenbrook, Gabriel Klöterjahn y Adrian Leverkühn son algunos de ellos. Por su parte, Zeno Cosini se empeña en sacar notas de su violín, aunque su torpeza en la ejecución le apena y sólo toca en la privacidad de su estudio. Sin embargo, ese afán por la música y la perfección vuelve a aflorar en la figura de Carla, la joven protegida y amante de Zeno, a la que éste casi tiraniza con unas clases de canto que la chica odia.

Nietzsche distingue entre música apolínea y dionisíaca. La primera se basa en la armonía y el equilibrio, mientras que la segunda es la violencia de lo caótico.

> La música de Apolo era una arquitectónica sonora de arte dórico, pero cuyos sonidos estaban fijados de antemano como los de las cuerdas de la cítara. La esencia misma de la música dionisíaca y de toda música, la violencia conmovedora del sonido, el torrente unánime de la melodía y el mundo incomparable de la armonía, estos elementos fueron cuidadosamente separados como no apolíneos. En el ditirambo dionisíaco, el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas; entonces siente y quiere expresar lago que jamás hasta entonces había experimentado: la destrucción del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, de la naturaleza misma. (Nietzsche, II: 61-62)

En las obras de Mann y Svevo hay una tendencia clara hacia el segundo tipo de música. Ésta hace que los personajes salgan de su orden simulado y se revelen tal y como son. Un ejemplo de ello son las canciones populares y soeces que cantan los músicos callejeros que se acercan al hotel del Lido en el que se aloja Aschenbach. Su

música saca de los refinados invitados sentimientos vulgares y enardecen las pasiones, especialmente las de aquellos que se encuentran propicios para recibir al dios.

> Pero ¿qué es la canción popular, opuesta a la epopeya exclusivamente apolínea, sino el *perpetuum vestigium* de la mezcla de lo apolíneo con lo dionisíaco? Su difusión inmensa en todos los pueblos, en manifestaciones siempre nuevas, es para nosotros un testimonio de la fuerza de este doble instinto artístico de la Naturaleza; instinto que deja su huella en la canción popular, de la misma manera que los impulsos orgiásticos de un pueblo se perpetúan eternamente en la música. (Nietzsche, VI: 81)

En lo que se refiere a una música más elaborada, el modelo por excelencia de la música dionisíaca tanto para Mann como para Svevo es la de Wagner. Las obras de este compositor tienen la facultad de exaltar los sentimientos de los oyentes más sensibles o más predispuestos a ello. En numerosas obras hay referencias a este autor: *Der Kleine Herr Friedemann, Buddenbrooks, Tristan, Wälsungenblut, Der Tod in Venedig* y *Senilità.* Según Kensting (1982: 27-46), la música de Wagner tiene la facultad de potenciar la enfermedad hasta producir la muerte en el caso de las obras de Mann. Hanno Buddenbrook, Gabriele Klöterjahn, Adrian Leverkühn son algunos ejemplos de este motivo. Por otro lado, Jeuland (1985: 97) ve en la elección de la ópera a la que asisten Emilio y Amalia Brentani, *La Valkiria*, un reflejo de una posible relación incestuosa entre los dos hermanos. En cualquier caso, lo que parece ser un punto común en las interpretaciones de ambos autores con respecto a la música de Wagner es el hecho de que incite a comportamientos desordenados, asociales o simplemente extraños.

La figura de Wagner y su música es un lugar común tanto en Mann como en Svevo. *Der Tod in Venedig* está basada en una experiencia personal de Mann. En esta ocasión, la novela que Aschenbach comienza a escribir durante su estancia en Venecia, era en el caso de Mann un ensayo sobre el *Tristán e Isolda* de Wagner, ya que al parecer el propio autor escribió esa obra durante una estancia en Venecia. También es significativo que recurra al título *Tristan* para su relato corto en el que la música de Wagner desempeña una función fundamental. Con respecto al contenido, muchos de los

personajes de Mann se sienten atraídos por la música de Wagner o la utilizan como medio de expresión de sus sentimientos. Además la temática de las obras wagnerianas también se deja sentir en la obra de Mann: lo sagrado, la fascinación por la muerte, la metafísica de Schopenhauer, la pérdida del tiempo y el espacio, etcétera. En cuanto a la forma, Mann considera a Wagner como el artista por excelencia. La dosificación exacta de los efectos en los momentos adecuados, la conexión de los motivos entre todas sus obras, el logrado aumento de la tensión hasta que se resuelve en el último momento, etc.

Svevo, por su parte, en su artículo "Autobiografía di Ricardo Wagner" (*Independente*, 22 diciembre de 1884) hace referencia a un posible antisemitismo del compositor. Y tal vez el rechazo que experimenta Emilio Brentani cuando asiste la ópera *Valkíria* esconda la propia opinión que el triestino tenía acerca del músico alemán. En cualquier caso, queda claro que la obra de este autor controvertido no pasó inadvertida para Svevo en absoluto.

1. B. 2. Freud

La cuarta figura que sirve como nexo entre los dos autores y que aporta una base teórica importante para el desarrollo de la labor literaria de Mann y Svevo, aunque en menor medida que los filósofos anteriormente mencionados, es Freud. La revolución que supuso el pensamiento de este psicólogo en la mentalidad del momento inspiró importantes aspectos de sus obras.

La psicología irrumpe en el panorama científico internacional en el siglo XIX imprimiendo un nuevo punto de vista desde el que mirar al hombre. El porqué de su evolución, aquello que lo diferencia o que lo acerca al comportamiento animal, los mecanismos que lo hacen reaccionar ante un determinado estímulo de una forma concreta, todo esto supone un replanteamiento del punto de interés de la ciencia del

momento. Mientras el conductivismo de Watson, Pavlov o Skinner busca explicaciones al comportamiento del hombre en el campo de lo racional y lo consciente, las teorías de Freud revolucionan la imagen del hombre, de sus actividades psíquicas y de sus productos culturales. La concepción del "yo" cobra una nueva dimensión; el sexo, antes considerado tema tabú, se presenta como motivo principal de los impulsos humanos; la niñez se estudia como fuente de la personalidad; hechos hasta entonces considerados irrelevantes, como el sueño o el olvido, son puntos de especial interés en la teoría del psicoanálisis. El impacto que provocó el psicoanálisis alcanzó a todos los ámbitos, y se insertan en el lenguaje ordinario, con más o menos propiedad, términos como *represión*, *inconsciente* o *complejo de Edipo*. Si hasta entonces el verdadero "yo" del hombre era su "yo" consciente, la teoría de Freud lo sustituye por un "yo" inconsciente. Aparece así una nueva dimensión del ser humano susceptible de ser explorada en todas sus manifestaciones.

Especial relevancia para el arte tuvo la obra de Freud *La interpretación de los sueños* (1899). En ella se expone que en los sueños existe un contenido manifiesto (aquél que se recuerda al despertarse) y un contenido latente (aquél que el individuo no es capaz de recordar). Para Freud, el contenido latente es el que encierra el verdadero significado del sueño, mientras que el manifiesto no es más que una máscara que la censura del inconsciente presenta, al tratarse de un aspecto vergonzoso que no sería bien aceptado en la vida cotidiana. De ahí que Freud interprete el sueño como la realización enmascarada de un deseo oculto. Por otro lado, la división a la que Freud somete a la psique del hombre, constituida por el "ello", el "yo" y el "superyo", hace aún más complejo el concepto de mente humana. La conciencia no es ya el único pilar de la mente, sino que el hombre se ve sometido a una continua tensión entre sus impulsos más básicos ("ello") y la represión que la sociedad y el entorno le imponen y que se

constituye como una autocensura inconsciente ("superyo"). Todo esto supuso un duro golpe al racionalismo, en la medida que destruyó la credibilidad en la racionalidad humana, al subyugarla a impulsos primarios, originados no por la mente racional sino por el inconsciente del individuo.

La figura de Freud influye en la obra de Mann y Svevo a dos aspectos: en lo temático y en lo estilístico.

Con respecto al primero, podemos percibir la presencia freudiana en temas como la importancia de los sueños, el deseo incestuoso, los complejos de inferioridad o superioridad, el tema de la cura psicoanalítica o la importancia de la propia conciencia y del subconsciente. Todos estos temas se tratarán más detenidamente en los próximos capítulos, pero es interesante recoger en este punto algunas consideraciones que al respecto de la influencia de Freud en sus propias obras hicieron tanto Mann como Svevo.

En mayo de 1936 la Asociación Universitaria de Psicología Médica le encarga a Thomas Mann hacer un discurso de conmemoración de los 80 años del nacimiento del psicoanalista y éste aprovecha la ocasión para analizar su propia obra a la luz de las teorías de Freud:

> Gracias al interés amistoso que el psicoanálisis, por medio de algunos de sus discípulos y representantes, mostró una y otra vez por mi labor, desde *El Pequeño Señor Friedemann* hasta *La Muerte en Venecia*, desde *La Montaña Mágica* hasta la novela sobre José, me dio a entender que yo tenía algo que ver con él, que a mi manera yo era hasta cierto punto *del ramo*, y me hizo adquirir conciencia, como sin duda también le ocurrió a él, de las simpatías que allí estaban latentes, y que eran unas simpatías *preconscientes*. Y mi estudio de las obras psicoanalíticas me hizo reconocer, bajo el ropaje literario y mental de la exactitud propia de las ciencias naturales, cosas que me eran profundamente familiares y que procedían de mis vivencias espirituales tempranas." (1984: 221)

En especial, centra su interés en mostrar la influencia de Freud en su tetralogía *Joseph und seine Brüder*. Según Mann, el Abraham de la novela es el que crea, en cierta manera, a su Dios al conferirle la importancia que le da. La Alianza consiste en eso precisamente, Dios promete proteger y cuidar de su pueblo, pero, a cambio, el pueblo

debe serle fiel y proclamar ante el resto de los hombres que su Dios es el más poderoso. Es la propia creencia de Abraham de que Dios es el Dios verdadero la que lo hace real. La alianza tiene un valor fundamental, ya que Dios es muy celoso de esa fidelidad. Al propio Jaakob lo separa de su hijo más amado y éste lo interpreta como un castigo de Dios por haber amado demasiado a su hijo, descuidando de esta forma el amor hacia Dios sobre todas las cosas. También se habla de los elegidos de Israel como de la esposa de Dios. En esta relación profunda entre Dios y su pueblo, no importan sólo los hechos, sino también la fidelidad de pensamiento. Ambas partes de la alianza se conocen tan íntimamente que, aunque traten de justificar sus actos a un nivel consciente, en su interior saben que las consecuencias a las que se enfrentan son fruto de un deseo oculto en su subconsciente. Esto se ve claramente cuando los hermanos de Joseph se acercan a Jaakob para darle la noticia de la falsa muerte de su hijo predilecto. La primera reacción del patriarca es de denuncia por el descuido de los hermanos mayores. Pero en el fondo sabe que la pérdida de su hijo es un castigo por haberlo amado casi tanto como a Dios mismo:

> *José y sus Hermanos* (…) Sí, permítanme ustedes que yo hable aquí de esta obra mía (…) Es bastante curioso (…) el hecho de que en esa obra mía precisamente sea dominante aquella teología psicológica que Jung atribuye a la sabiduría iniciática de Oriente. El Abraham que aparece en mi novela es en cierta medida padre de Dios. Lo ha visto y lo ha producido con su pensamiento. Las poderosas propiedades que Abraham atribuye a Dios son sin duda una posesión original de éste. No es Abraham quien engendra esas propiedades; pero en cierto sentido, sí las engendra, puesto que las conoce y con su pensamiento las hace reales. (…) En ciertos instantes el poder de la propia alma de Abraham apenas es distinguible de aquellas propiedades; ese poder se entreteje y se amalgama con ellas al conocerlas, y éste es el origen de la Alianza que el Señor concierta luego con Abraham y que es tan sólo la corroboración explícita de un hecho interior. En la novela se dice que la Alianza es concertada en interés de ambas partes y que tiene como finalidad última la satisfacción de ambas partes." (1984: 233-234)

Svevo entra en contacto con el psicoanálisis a través de su cuñado que, tras sufrir una fuerte neurosis, es enviado a Viena para que el propio Freud lo trate. Pero la cura no surte efecto y desde ese momento Svevo se siente decepcionado a la vez que atraído por esa técnica y comienza a estudiar las obras del psicólogo.

Su novela *La coscienza di Zeno* es un esfuerzo del autor por llevar a la literatura su interpretación de las teorías de Freud. Sin embargo, algunos críticos quisieron ver en la novela un caso real de psicoanálisis, sin entender que Zeno no es una persona real, sino un personaje de ficción, por lo que no podemos estudiarlo desde un punto de vista psicoanalítico propiamente dicho. Sin embargo, el psicoanálisis es el punto de partida para la construcción del propio personaje e incluso de la estructura de la novela.

Por otra parte, decíamos que la obra de Freud también influye en las técnicas narrativas de ambos autores. En el caso de *La coscienza di Zeno* esta influencia es clara. La elección de la primera persona en esta novela no es una elección aleatoria, el propio contenido la requiere. El material freudiano no le aporta a Svevo únicamente un corpus de elementos que incluir en la novela, sino que le impone la forma de la misma, un modelo de escritura. La recuperación de un paciente a través de una terapia freudiana implica el reconocimiento del propio enfermo de su enfermedad. Un paciente que escribe sus memorias para analizarlas él mismo y no para que la lean otros supone un cambio en el modelo tradicional. Por otro lado, esta terapia está concebida como un proceso de continua relectura en la que el individuo va profundizando a cada paso en otro aspecto más de sí mismo, lo que constituye un paralelo claro con lo que Svevo considera que debe ser la lectura de una novela. El proceso terapéutico se convierte así en proceso creativo.

Joseph und seine Brüder también guarda una cierta relación con el pensamiento freudiano. Joseph es un personaje que juega con los pensamientos y sentimientos de los demás. Analiza a las personas que lo rodean y localiza sus debilidades. Toda su evolución es un progresivo aprendizaje del pensamiento ajeno y la formación de un modelo de sí mismo que desde niño tiene prediseñado en su conciencia como un designio divino. Joseph no evoluciona de forma natural, sino que se va construyendo a

sí mismo conforme a un plan previo y esa formación es paralela al desarrollo de la propia novela.

En otros apartados de este estudio analizaremos más detalladamente el tema de los sueños, tan importantes en las teorías de Freud, así como una serie de complejos, como el de Edipo, el voyeurismo, de superioridad, concretado en los personajes mannianos y svevianos en el llamado pigmalionismo o deseo enfermizo de educar a otros, o la relación conflictiva entre padres e hijos. Todos estos temas no son aleatorios y tampoco es casual que empiecen a cobrar importancia en obras que coinciden con la época en la que Freud muestra al mundo la realidad de dichos comportamientos desviados. Y es precisamente en este punto en el que el interés de Mann y Svevo coincide con el de Freud, ya que ambos autores representan en sus obras la figura de personajes extraños y que se apartan, en muchos sentidos, de lo que se considera la normalidad.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL HÉROE: ARTE FRENTE A VIDA

2. A. La Alienación del Héroe.

El concepto de héroe se ha visto modificado a lo largo de la historia. Al igual que van cambiando las ideas y las creencias se va modificando también esa imagen ideal de sí mismo que el hombre representa en la figura del héroe. Cada época tiene su prototipo de héroe que la ayuda a mirarse a sí misma. Sin embargo, la peculiaridad de este espejo que es el héroe reside en que es un ser que se distingue de los demás, que destaca por una serie de cualidades que lo hacen singular frente al resto, ya sea de forma positiva o negativa.

En las obras de Thomas Mann e Italo Svevo, el héroe suele materializarse en la figura del artista. La existencia del artista en el mundo burgués es el gran enigma que pretenden desvelar las obras de ambos. La condición de artista convierte al personaje en un ser estigmatizado y le hace sentirse aislado, sabiéndose diferente al resto pero deseando formar parte del mundo común y sano que percibe a su alrededor. Aunque sea admirado por los suyos, se sabe un ser solitario, consciente de que sus pensamientos lo apartan de la sociedad. De hecho, es la capacidad de conocer la que lo hace diferente a los otros. Es un simple espectador de la vida, la conoce y la analiza, pero es incapaz de disfrutarla, mientras que el hombre común la disfruta sin percibirla.

Según Tollini (1973: 61-80), el artista es un "hombre maldito" porque ha perdido la fe en la sociedad y eso lo vuelve irónico con respecto a la vida del hombre corriente. Por otra parte, no puede ser sentimental, porque mira los sentimientos no desde un punto de vista psicológico (interior) sino estético (exterior), perdiendo en este sentido su propia condición de ser humano. El arte conlleva la deshumanización del artista. La propia esencia de la actividad artística provoca la alienación, la enajenación. Para poder representar la humanidad, hay que alejarse de ella, y al imponerse su propia moral cae en lo que el resto de la comunidad considera anormal o amoral.

Esta condición de artista no es algo elegido, sino innato, algo de lo que no se puede escapar y de lo que el artista, en ocasiones, trata de desprenderse:

> La vida, de la cual hemos sido excluidos, se nos representa como algo desacostumbrado, no como una visión de trágica magnificencia y de salvaje belleza, ni como una cosa extraordinaria. Lo normal, lo agradable, lo decoroso es el reino de nuestra nostalgia, es la vida de su seductora banalidad...
>
> (...) Sólo por una noche desearía ser un hombre y no un artista, sólo por una noche como aquélla... Quiero sustraerme a la maldición que pesa sobre mí y que me dice, inexorable: ¡Tú no puedes vivir, debes crear; tú no puedes amar, debes saber! ¡Quiero vivir, amar y elogiar sentimientos ingenuos y sencillos! ¡Quiero estar una vez al nivel vuestro, estar con vosotros, ser como vosotros, ser uno de vosotros! ¡Querría beber a sorbos el placer que os procura la vida corriente!
>
> (*Die Hungernden*, 688-689) (Anexo I, 1)

En este fragmento del relato *Die Hungernden* el artista se muestra cansado del tipo de vida que lleva y del que no puede escapar. La naturaleza artística se percibe como una condena, como una forma de existencia incompleta. Este mismo deseo lo expresa Tonio Kröger ya desde su infancia:

> Otras veces pensaba: ¿Por qué soy tan extraño, tan diferente a todos, por qué me peleo con los profesores y me alejo cada día más de los demás muchachos de la escuela? Fíjate en esos buenos estudiantes y también en los que se caracterizan por su incorregible medianía. Ellos no encuentran grotescos a los profesores ni escriben versos; sólo piensan en los asuntos en que precisamente debe pensarse y que es lícito mencionar en voz alta. ¡Seguramente se consideran personas de bien, de acuerdo con todo y con todos! Supongo que es una sensación muy agradable... Pero, ¿qué me pasa a mí y a qué me va a conducir todo esto?
>
> (*Tonio Kröger:* 124) (Anexo I, 2)

El héroe siente que vive entre dos mundos sin pertenecer por completo a ninguno de ellos. En muchos casos, esta dualidad del personaje le viene por vía genética. El origen mixto es otro de los tópicos que se convierten en motivo en la obra de Thomas Mann. Según Nicklas (1968: 22), el tema de la sangre mixta en Mann proviene del Naturalismo. Para él, la sangre mixta es un elemento indispensable para ser artista. Nada es casual, sino que existen en la persona una serie de elementos naturales que lo impulsan hacia una existencia determinada. Cada individuo tiene, por supuesto, la capacidad de decidir su camino, pero esa fuerza interior contradictoria siempre existirá en él. En general, el personaje suele heredar del padre los valores burgueses y de la madre las cualidades artísticas. Así ocurre con Hanno en *Buddenbrooks* que hereda de su madre, Gerda, exótica y excéntrica, todas sus dotes musicales y gran parte de su

carácter reservado y sensible. En *Tonio Kröger* esta diferenciación entre el mundo de los cónsules patricios al que pertenece el padre y la madre sureña aficionada a la música queda clara al principio del relato. La dualidad entre arte y burguesía se manifiesta mediante la rareza del carácter del personaje. Él es el primero que se da cuenta de su singularidad. Se pregunta, como veíamos en el texto referido al principio de este apartado, qué es lo que lo hace diferente, por qué él no puede vivir feliz y sin preocupaciones como todos los demás chicos. Sus compañeros lo perciben como un elemento extraño, incluso su nombre se diferencia del de los demás. Es un nombre extranjero que aleja al personaje de lo común y aceptado. El mismo patrón sigue Thomas Mann a la hora de plantear los orígenes del escritor Gustav von Aschenbach, descendiente de un padre cónsul y de una madre bohemia e inclinada a las artes. Joseph también es un ser mixto. De su padre recibe la bendición de Dios y su condición de iluminado capaz de tener visiones que lo ponen en contacto con la divinidad, y de su madre hereda toda su belleza, su astucia y la dulzura. Adrian Leverkühn igualmente proviene de una unión heterogénea. Aunque su madre se comporta como una burguesa respetable, inculca a sus hijos y al propio Serenus Zeitblom el gusto por la música. El padre, en cambio, trata de asentar el desarrollo intelectual de sus hijos en la base de la razón empírica, mediante experimentos que despiertan el interés de los chicos por conocer la naturaleza de las cosas. Junto a estos casos, tenemos otra novela, *Königliche Hoheit*, en la que el origen mixto se traslada del protagonista a un personaje secundario, Imma Spoelmann, pero que desempeña una función muy importante en la obra. Ella tiene una quinta parte de sangre india. Su mestizaje es lo que la hace diferente al resto de los que la rodean y es uno de los aspectos de la joven que atraen al príncipe. Pero, por otro lado, es una marca de degradación que la obliga a ella misma y a su padre a

dejar los Estados Unidos y trasladarse a una sociedad que valore menos la pureza de sangre.

Para Svevo, sus personajes y el propio Italo Svevo, como personaje ficticio y que no corresponde al verdadero mundo real en el que habita el comerciante Ettore Schmitz, sufren un sentimiento de extrañamiento con respecto a su propia persona y a su función en el mundo. En este sentido, son muy reveladoras las siguientes palabras escritas por Svevo en su diario: "E pensando che quando morirò morirà con me il mio dubbio, la mia lotta con me stesso e gli altri, tutta la mia curiosità e tutta la mia passione, io, davvero, penso che il mondo avrà dalla mia morte una grande semplificazione" (*Racconti, Saggi e Pagine Sparse,* 835-836).

Según Luti (1961: 273):

> La poetica di Svevo diviene l'interprete assoluta della dissoluzione di ogni valore universalizzato, espressione del crollo assoluto de una struttura economica che si localizza nella imposibilità a costruire la propia storia, nella disperzione individuales di fronte ad una condizione generalizzata. Ormai assumono significato soltanto i fammenti validi della "dimensione interiore", i riflessi del passato sempre castigati ("non solo il passato quando vuole vivere nel presente viene punito con legnate"), e l'eco di un futuro impossibile nella "rifrazione" concreta del presente ("anche l'idea del futuro procura il medesimo premio a chi l'ha e per essa combattè"). La "possibilità astratta" prevale sulla "possibilità concreta" e l'autoriflessione, il momento interiore, si fa sistema consapevole, unico elemento accessibile all'uomo per stabilire la propia presenza.

Algunos críticos de corte marxista interpretan la obra de Svevo como una muestra de las luchas sociales. Leone de Castris (1995, 71-76), por ejemplo, considera que el hombre sveviano establece una relación con la realidad en la que, en vista de la ausencia de toda posibilidad de integración, se inventa a sí mismo para suplir las carencias de esa sociedad que no lo acepta. Los héroes svevianos buscan alternativas utópicas a la realidad burguesa de la que tratan de distanciarse. Así, las novelas de Svevo reflejan la pérdida de la función de la literatura y la degradación de la función del intelectual. Svevo representa la "anormalidad" del héroe de sus novelas. El héroe sveviano no es un héroe romántico, sino que va más allá. Ve el mundo como una novela en la que la sociedad los oprime. El intelectual sufre una asfixia real y se sabe víctima

de un mundo que no le ofrece espacio a su autonomía y en el que la literatura ha perdido su función natural.

2. A. 1. La anormalidad del héroe.

Cuando se habla de héroes, normalmente se piensa en personas excepcionales que sobresalen por encima del prototipo medio de la gente común. Se trata, por tanto, de personajes anormales. Esto mismo es lo que encontramos en los héroes mannianos y svevianos, seres que se diferencian del resto porque no comparten las mismas ideologías, maneras, costumbres, gustos o simplemente el aspecto. En ocasiones, esta anormalidad es percibida por los otros, que ponen de manifiesto su disgusto ante aquello que no se ajusta al patrón establecido. Pero, en otras ocasiones, es tan sólo un sentir interno del personaje, una sensación que les hace verse diferentes aunque el resto ignore esta virtud o defecto, según se vea.

El artista es un ser capaz de ocultar su anomalía en su interior y lucha por reprimirla. Tiene una apariencia externa que le gana el respeto, aunque un poco suspicaz, de los que le rodean. Pero, para mantener esa fachada de rectitud que demuestran, estos personajes deben enfrentarse a una dura batalla interna contra la fuerza del arte que los impulsa hacia la expansión de sus sentimientos. Saben que sólo manteniéndose firmes pueden desarrollar una vida aparentemente normal entre sus contemporáneos, por eso guardan sus verdaderos sentimientos como algo de lo que se avergüenzan. Esta lucha interna entre dos tendencias naturales distintas y el deseo de ocultar la que se considera desviada la encontramos en numerosos personajes de Thomas Mann.

Der kleine Herr Friedemann presenta un caso en el que el personaje trata de ocultar, bajo una apariencia de plácida felicidad, la frustración de no poder llevar una

vida normal a causa de una deformidad física. Friedemann oculta sus sentimientos, en especial aquellos de carácter amoroso. Su físico lo obliga a ceñirse a unas normas de conducta muy estrictas como única vía para seguir perteneciendo a la sociedad. Tras un fugaz fracaso amoroso en la juventud, se da cuenta de que su cuerpo deforme le cierra las puertas al amor, por lo que decide no volver a dar rienda suelta a sus sentimientos y refugiarse en manifestaciones estéticas que puedan sustituir el éxtasis del amor, como la música, el arte o la lectura. De esta forma, su comunidad acepta su deformidad, puesto que no pretende ir más allá de lo que las formas burguesas son capaces de consentir. Su defecto físico le hubiera supuesto el aislamiento social si él no hubiera sabido orientar su conducta hacia unas maneras que le permiten la convivencia con una burguesía que ama la normalidad, pero, por encima de todas las cosas, la apariencia de normalidad. De ahí que el señor Friedemann se considere a sí mismo un ser extraño y circunspecto, que evita todo trato social que no sea estrictamente necesario para no parecer aislado. Podríamos decir que el señor Friedemann es un extraño adaptado al medio. Sin embargo, este autocontrol que se impone el personaje para poder seguir formando parte de la comunidad se derrumba cuando se enamora de Gerda von Rinnlingen, otro ser extraño que también disimula su anormalidad, esta vez espiritual, y que lo reconoce como a un igual.

En la cara opuesta encontramos a otro personaje de los primeros relatos cortos: se trata de Tobias Mindernickel, que da nombre al mismo. La historia de Tobias nos da otra muestra de alienación en la obra de Thomas Mann. En este caso, es la sociedad la que lo percibe como extraño. Es un ser misántropo y de aspecto desaliñado que constantemente se ve asediado por las burlas de los niños en la calle. La adquisición de un cachorro le hacer sentirse amado de verdad por primera vez en su vida. Quiere depositar en él todo el amor que no puede demostrar a nadie más. Además, los niños,

atraídos por el simpático animal, dejan de burlarse de él y Tobias comienza a considerarse a sí mismo como una persona normal. Al malcriar al cachorro, éste crece y no entiende las órdenes de su amo. La desobediencia del pobre perro desata la furia y la frustración contenidas de Tobias, que descarga toda su rabia sobre el animal. El cachorro no entiende qué es lo que pasa y continúa cometiendo errores que Tobias interpreta como una deslealtad hacia el amor que él siente por el animal. Un día, el perro se corta con un cuchillo y Tobias lo cura y lo cuida. Durante el tiempo en que el animal se encuentra enfermo, responde afectuoso a las caricias y los cuidados de su amo. Pero cuando sana, las energías y los instintos naturales del perro vuelven a aflorar, lo que conlleva una vuelta a los malos tratos. El ciclo de continuas palizas y reconciliaciones mediante las muestras de sumisión del animal son la reproducción, a pequeña escala, de la tortura que Tobias ha sufrido a su vez por parte de la sociedad. En un arranque de furia, Tobías clava un cuchillo al animal y lo mata. No queda muy claro si su intención era matarlo o sólo causarle daño para volver a tenerlo sumiso y cuidarlo de nuevo. Según Léser (1989: 58), el caso de Tobias no es el de un artista, pero sí que trata de la otra vertiente que preocupa a Thomas Mann, la vida. Tobias es incapaz de enfrentarse a la vida, no encaja en ella y se inventa una vida a su medida, que pueda dominar a su antojo. Esa vida alternativa la busca en el cachorro, pero se vuelve a equivocar porque no es posible subyugarla, y ve cómo se le escapa de las manos.

En *Buddenbrooks* hallamos los dos ejemplos, el del extraño insertado en la sociedad y el del extraño rechazado. Ambos prototipos los protagonizan padre e hijo. Tom, como el señor Friedemann, es capaz de camuflar su anormalidad, en su caso, sus sentimientos contradictorios con respecto a su identidad como burgués, aunque de cara a su familia y a sus conciudadanos es el ejemplo de cabeza de familia recto y buen comerciante. Thomas piensa que, como a su padre, debería serle natural moverse sin

problemas en el mundo brutal de los negocios, pero no puede dejar de sentir náuseas por ello. Su problema es que es incapaz de actuar sin analizar las consecuencias. La ingenuidad con la que actúan los verdaderos burgueses les hace insensibles a las miserias que provocan. Tom no ha heredado esa ingenuidad y sufre por el papel que la sociedad le ha encomendado. Su boda con la bella y exótica Gerda es, aunque impuesta por la política familiar, una concesión a su condición de artista. Ella trae un toque estético a la vida del senador y le da por hijo a un auténtico producto del arte, su enfermizo hijo Hanno, absolutamente alejado de todo lo que significa la vida. Sus rarezas son claramente visibles y, tanto entre sus compañeros de colegio como en la casa con sus familiares, la falta de adaptación marca su personalidad. Durante la mayor parte del tiempo, el lector no tiene la oportunidad de conocer los pensamientos de Hanno, puesto que siempre aparece en la novela o bien desde el punto de vista medianamente neutro del narrador o desde el punto de vista de su padre. Sin embargo, se deja traslucir que el propio personaje se sabe diferente y vuelca todos sus sentimientos inexpresados en la música.

Gabriele Klöterjahn, la protagonista de *Tristan*, también es una artista refugiada en formas de matrona burguesa. Su afición por la música, único medio de expresión de su alma, ha sido "domesticada" por su propio marido y por el médico, símbolos de la razón burguesa frente a la sensibilidad artística, que consideran que los arrebatos que sufre la mujer cuando toca el piano sólo empeoran su delicada salud. El encuentro con el artista Spinell libera esa capacidad artística reprimida en la señora Klöterjahn.

La historia de Tonio Kröger es la de un solitario. Su naturaleza artística y su pertenencia por nacimiento a la burguesía hacen que se encuentre en un punto medio de existencia en el que se siente constantemente un extraño. Permanece siempre como un artista vestido de burgués. Esa lucha entre sus dos realidades constituye el tema

principal de la novela. Tonio pertenece a una familia de patricios de una ciudad del norte, lo que supone una gran responsabilidad. Las máximas de estas familias son el trabajo, la eficacia y la disciplina. Por ello su padre percibe como un fracaso las malas calificaciones de Tonio. No se trata solamente de que sin una buena educación no podrá encargarse de los importantes asuntos que deberá resolver en el futuro, sino que, como hijo del cónsul, debe dar ejemplo a sus compañeros. Pero Tonio vive en un mundo aparte. No es capaz de concentrarse en sus asignaturas, sino que pasa el tiempo escribiendo poesía y reflexionando sobre la forma de ser de los demás y sobre la suya propia. El personaje, al que muchos críticos consideran la continuación del personaje de Hanno, manifiesta abiertamente su insatisfacción por saberse diferente. Se siente raro en el colegio, donde no consigue identificarse con los demás niños. Cuando crece deja su ciudad, por lo que la calidad de extranjero lo convierte directamente en un ser extraño, y cuando vuelve a su ciudad la encuentra cambiada y nadie se acuerda de él, así la posibilidad del reencuentro con sus raíces se esfuma. Según Hermes (1989: 74-75), la diferencia entre *Tonio Kröger* y las otras novelas del siglo XIX que tratan sobre el artista se basa en que el autor no presta tanta atención a la vida del personaje, como la que presta a sus sentimientos y a su mundo interior. Mann permite al lector mirar dentro del personaje, seguir sus pensamientos. Por ello, el narrador se limita a contextualizar algunas situaciones concretas y en la mayor parte de la novela encontramos las propias reflexiones directas del personaje.

Wälsungenblut plantea la existencia de toda una familia separada de la sociedad. Los Aarenholds son una familia judía de nuevos ricos. Su padre, el Sr. Aarenholds, tiene un origen humilde pero ha sabido progresar en los negocios, lo que le ha rentado una gran fortuna, pero no la pertenencia a la alta sociedad. La señora Aarenholds se pasea por la casa con costosas joyas y una vestimenta extravagantemente cara que

denuncian su mal gusto. La lujosa mansión en la que viven, con todas las piezas de coleccionista, es el refugio de esta familia. El pretendiente de Siglind, una de los gemelos, el Sr. Beckerath, puede proporcionarles el prestigio de su apellido burgués. Sin embargo, los hijos del matrimonio Aarenhold han crecido en esa opulencia y desprecian la vulgaridad de los modos de Beckerath. De manera que el único personaje que puede permitirles abrirse al exterior se encuentra también cohibido y extraño entre ellos, al igual que ellos se sienten extraños fuera de sus dominios. Por su parte, los gemelos viven en un mundo aún más cerrado en el que sólo caben ellos dos y que se simboliza por la permanente unión de sus manos, incluso en público, a pesar de que ya no son unos niños, sino jóvenes de diecinueve años. Los protagonistas de *Wälsungenblut* son seres extraños, diferentes a todos los que los rodean, que sólo se reconocen en ellos mismos. Para ellos, al igual que para sus padres, aunque por diferentes motivos, la presencia de Beckerath es algo que deben soportar si quieren seguir disfrutando del amor y la libertad que los une. Un marido ingenuo y estúpido nunca sospechará de la relación incestuosa que existe entre los hermanos. En cualquier caso, la distancia entre los prometidos se mantiene en todo momento, en ocasiones por mediación de Sigmund, el otro gemelo. Por ejemplo, Beckerath no está autorizado a tutear a su prometida. Esto contrasta con el apelativo cariñoso que Siglind le da a Sigmund, "Gigi", así como el lenguaje íntimo y amoroso que ambos utilizan. Léser (1989: 152) señala la separación que Mann establece entre los habitantes de la casa, de origen judío, y los demás. En primer lugar, Sigmund denomina a Beckerath el "Germane". Es curioso que no se refiera a él con el término que designa a un alemán "Deutsch", sino con el término de los antiguos habitantes de esa región, de las antiguas tribus germánicas a la que ellos no pertenecen. Por otro lado, cuando se describe el momento en el que los jóvenes se están arreglando para ir a la ópera, se hace hincapié

en que Sigmund se afana por cuidar su apariencia, aunque los "rubios" sigan otras modas más desaliñadas:

> ¡Cuánto cuidado y cuánta atención para completar un tocado! ¡Cómo le preocupaba la vigilancia y la supervisión del armario ropero, de sus existencias en cigarrillos, de sus perfumes y de sus jabones! ¡Y qué capacidad de decisión se requería para la elección de las corbatas, pues se las cambiaba de dos a tres veces a lo largo del día! Esto era lo importante. Era igual que los rubios ciudadanos del lugar fuesen con sus botas elásticas y los cuellos vueltos; él tenía que presentarse en todas partes impecablemente vestido, de pies a cabeza...
>
> (*Wälsungenblut*, 104) (Anexo I, 3)

Esta referencia al cambio constante de corbata en Sigmund contrasta con el comentario que Siglind le hace poco después sobre Beckerath: "Beckerath – dijo la muchacha- lleva siempre las corbatas a rayas transversales de color, como era moda el año pasado" (107-108, anexo I, 4). Todos estos detalles muestran las barreras que separan íntimamente a unos personajes que, de forma voluntaria, y como una concesión a la vida pública y como vía de integración social, deciden unir sus caminos, aunque sólo se trate de una mera apariencia.

El príncipe Klaus Heinrich de *Königliche Hoheit* es el símbolo de la persona que debe renunciar a sus propios deseos en bien de la comunidad, es decir, por cumplir con las expectativas que han puesto en él aquellos que lo rodean. Mientras que para su hermano mayor, el príncipe Albrecht, y para su hermana Ditlinde esta condición de la realeza les resulta un peso insoportable, el príncipe Klaus Heinrich aprende a lo largo de su vida a supeditar sus intereses en favor de los de su pequeño reino. Aunque por esta renuncia el príncipe recibe la aceptación y admiración de su pueblo, también se ve obligado a permanecer constantemente alejado de ellos. Su vida debe reducirse a una continua pose en la que los valores que el pueblo atribuye a la realeza no se vean defraudados.

Häfele (1992: 74-75) afirma que *Der Tod in Venedig* es el primer trabajo de Thomas Mann que desarrolla de una forma completa el tema de la problemática del artista. Según este autor, los relatos de juventud se aproximaban a diversos aspectos

específicos del tema, pero no lograban abarcarlo en toda su magnitud. En *Beim Propheten* trata el tema de la excentricidad del artista de una forma caricaturesca; *Der Bajazzo* representa al diletante; *Wälsungenblut* y *Tristan* se adentran en la influencia de la música de Wagner en la formación del carácter del artista; *Tonio Kröger* experimenta con la posibilidad de insertar al artista en el mismo seno de la burguesía. Todos estos temas, según Häfele, los vuelve a recoger Thomas Mann en *Der Tod in Venedig*: los años de juventud de Aschenbach corresponden a la bohemia; el opio de la música de Wagner está en la atmósfera sofocante de Venecia; y, como Tonio Kröger, Aschenbach se ha visto inmerso en una vida burguesa en la que ha contraído matrimonio y ha tenido una hija. Sin embargo, Thomas Mann va más allá de una simple recopilación de tópicos ya tratados. Dota a su novela de un nuevo aliciente con la incorporación de las ideas de Nietzsche, con la lucha entre lo apolíneo y lo dionisíaco que se desarrolla en el interior del propio Aschenbach. El personaje resiste durante toda su vida la presión social que lo obligaba a dedicarse a una literatura basada en el esfuerzo y la disciplina, más que en el espíritu libre. Al perder el control que la rigidez de su tarea le imponía a su propia persona, salen a relucir todos esos matices que ha intentado ocultar por ser incompatibles con la mentalidad burguesa en la que ha vivido como un intruso al que nadie ha descubierto.

El caso de Hans Castorp no es el de un artista reprimido, sino el de un artista que nunca ha tenido la conciencia de serlo. Se ha desarrollado en un ambiente burgués que ha aceptado sin demasiado entusiasmo, pero al que él mismo reconoce no pertenecer. En ese mundo no es más que un ser mediocre, sin ningún interés específico, de ahí que el verse internado en el sanatorio de forma preventiva no le cause ninguna angustia ni ansiedad, como se la crea a su primo Joachim, deseoso de reincorporarse al ejército. En cualquier caso, no se trata de un paciente normal como los otros que encontramos en

Berghof. Como dice el doctor Behrens, Hans tiene un talento especial para la enfermedad. Su conducta se diferencia de los demás enfermos en el afán de conocimiento que moverá el alma de Castorp a lo largo de los siete años que pasa interno en el sanatorio. Según Reed (1974: 236-246), la muerte de Hans al final de la novela, al combatir como soldado en la Primera Guerra Mundial, no es una inserción social fallida, sino exitosa. Hans, que nunca ha sentido que perteneciera al mundo, se ha preparado durante los siete años de internamiento en el sanatorio para formar parte activa de la sociedad. En este caso, el morir en la guerra simboliza que el personaje está dispuesto a correr la misma suerte que Europa. Ha dejado de ser un individuo apátrida para ser un miembro integrante de la sociedad.

Joseph es otro personaje que debe aprender a ocultar su verdadera naturaleza, puesto que ésta es percibida con recelo por aquellos que le rodean. Su condición de elegido y portador de la bendición lo estigmatiza como a un ser diferente al que se ama o al que se odia inevitablemente. De ahí el afán de Jaakob de inculcar en su hijo la humildad y la prudencia. Sin embargo, la inocencia del joven, que le impide reconocer la posibilidad de despertar malos sentimientos hacia él en los demás, unida a un autorreconocimiento como ser excepcional, hacen de Joseph uno de los personajes más peculiares de Thomas Mann. En él se unen la misión y el don divino y la arrogancia del artista. Aunque el narrador nos invita a reconocer lo extraordinario de la belleza y personalidad del muchacho, también deja entrever el aspecto perturbador, casi inmoral, de la autocomplacencia del joven hebreo.

En la novela *Lotte in Weimar* encontramos a un artista liberado de toda capa de hipocresía, se revela al mundo tal y como es, sin importarle aquello que las rígidas mentes burguesas puedan pensar de él. Este personaje es Goethe, cuya fama mundial y el respeto que sus obras le han conferido le han permitido imponer su propio criterio a

todos aquellos que quieran rodear al "gran hombre". La arrogancia y la superioridad con que se dirige a los demás son una muestra de la verdadera naturaleza del artista.

El mito de Fausto parte de la base de la existencia de un individuo que se reconoce a sí mismo como un ser con una serie de dotes especiales que le permiten aprehender la realidad y el conocimiento con mayor intensidad que el resto de los hombres. Fausto se sabe especial y posee un ansia de conocimiento como ningún otro hombre. El pacto con el diablo es una muestra, por un lado, de su creencia de ser un elegido, y, por otro, de ese aspecto amoral que lo hace renunciar a todo por conseguir su meta. En la versión popular del mito, la historia se centra en el hecho de que Fausto se rebela contra la ley de Dios que no permite a los hombres tener el conocimiento absoluto. La soberbia de Fausto altera el orden mundial y su terrible final es su justo castigo. Sin embargo, en el fondo, el culpable del pecado de Fausto es Dios, ya que lo ha creado hambriento de conocimiento. El tema principal del *Fausto* de Goethe no es el personaje de Fausto, sino la apuesta entre Dios y el diablo. El hombre es sólo el juguete de ambas fuerzas, la del bien y la del mal. En el caso de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, la historia mantiene los tópicos de la leyenda: la insatisfacción, la magia, el pacto con el diablo, el riesgo que ese pacto conlleva y el final trágico[1]. Sin embargo, todos estos elementos no son más que un marco para construir una nueva historia. La vida aislada que escoge vivir Adrian Leverkühn es un intento de alejar de todos aquellos a los que ama del mal que emana de su condición de artista. Esta decisión se basa en un supuesto pacto con el diablo que le ofrece el éxito creativo durante los veinticuatro años que dure el proceso degenerativo de la enfermedad de Adrian, la sífilis, a cambio de renunciar a cualquier tipo de amor, bajo la amenaza de la destrucción de la persona amada. En dos ocasiones se deja llevar Adrian por el amor, y en ambas la persona

[1] Sobre la evolución del mito de Fausto, véase K. Hasselbach (1988): *Thomas Mann „Doktor Faustus",* München, Oldenbourg Verlag, 41-44.

amada muere de forma cruenta. La correspondencia entre el *Fausto* de Goethe y el *Doktor Faustus* de Thomas Mann es clara. Ambos protagonistas están insatisfechos con sus éxitos intelectuales y ambos encuentran en el diablo una oportunidad para cumplir sus anhelos. Sin embargo, los privilegios del Fausto de Goethe terminarán cuando éste diga basta; los de Adrian tienen sus días contados. Fausto es redimido por amor mientras que es justamente el amor por la chica del burdel el que condena a Adrian a una enfermedad venérea cuyos efectos el diablo le propone posponer por 24 años.

Pero quizá el caso más extremo de renuncia a la vida social a fin de evitar al mundo el peligro que entraña la propia persona la encontramos en la historia de Gregorius en *Der Erwählte*. El protagonista abandona la vida cómoda que le ofrece el monasterio y un futuro asegurado como sucesor del abad, su padre espiritual, porque al conocer su origen pecaminoso, fruto de la unión de dos hermanos, decide dedicar su vida al servicio de los demás siendo un apátrida y ejercer de caballero andante. Cuando llega a Brujas y conoce la historia de la duquesa Sibila, acosada por un pretendiente que la ha sometido a una guerra sin tregua durante años, decide que ésa es la acción que Dios ha dispuesto para que pueda redimir su culpa heredada. Tras el triunfo, se casa con Sibila sin sospechar que es su madre, pero al cabo de unos años, cuando ya tienen dos hijas, ella lo descubre. La respuesta de Gregorius es la penitencia más dura que puede imaginar. Se retira a una peña en medio de un lago y allí permanece alejado del mundo durante diecisiete años. Esta acción tiene dos objetivos. Por una parte, penar sus pecados ante Dios y, por otra, alejar del mundo su propia persona por ser origen de los pecados más horrendos.

También los personajes de Italo Svevo esconden, tras el barniz de la respetabilidad que les proporciona su arte, ese aspecto más negativo de su personalidad, su lado más pernicioso para ellos mismos y para los que lo rodean.

Los primeros capítulos de la novela *Una Vita* describen el entorno de Alfonso en la banca, en la casa de los Lanucci y en la casa de los Maller. En los tres el personaje se siente extraño. No pertenece a ninguno de esos ambientes, pero se ve obligado a desenvolverse en ellos a diario. Alfonso se refugia en el ensayo que escribe para olvidarse de su vida insatisfecha. Sin embargo, poco a poco se da cuenta de que su refugio le va abriendo las puertas de ese mundo del que ha pretendido alejarse. La literatura le confiere la dignidad que nunca alcanzará con su trabajo como modesto empleado de banca. Pero este éxito relativo no elimina su sentimiento de extrañeza. Como anuncia ya en la carta que le dirige a su madre al principio de la novela, el problema no es el ambiente, sino él mismo. Alfonso, como todos los personajes svevianos, se automargina debido a la inseguridad que siente. La vida es acción y premia a aquellos capaces de actuar por ellos mismos. A los personajes svevianos, en cambio, esta actividad les merma su propia personalidad, su identidad. Alfonso es incapaz de adaptarse a la nueva realidad y se refugia en el sueño. Él es un abúlico, un inepto. Tuscano (1985: 54) señala cómo en el capítulo octavo se lo describe como una gaviota, lo que recuerda a *L'Albatros* de Baudelaire, al *Il Gabbiano* de Chejov, al *Alcyone* de D'Annunzio y al *Gabbiani* de Cardarelli. En resumen, un raro. Es un soñador en un mundo que no tiene sitio más que para triunfadores.

Emilio Brentani, el protagonista de *Senilità*, también oculta su verdadero ser. Tiene una idea muy concreta de lo que quiere llegar a ser y de lo que espera que los demás vean en él. Nunca se muestra completamente sincero, ni siquiera en los momentos en los que más necesita sincerarse consigo mismo y con sus seres queridos.

Así, en lugar de pedir perdón a Amalia en su lecho de muerte por haberle provocado la locura con su incomprensión, huye en busca de una última cita con Angiolina, su amante, a la que ha repudiado en un ataque de celos, aunque sabe que ese encuentro no arreglará nada entre ellos. Emilio orienta todos sus movimientos hacia su obsesión por ocultar lo que realmente siente su alma. Un episodio que muestra claramente el progresivo extrañamiento de Emilio es el que describe la cita que comparten él y Angiolina con Balli y Margarita. Emilio pretende deslumbrar a su amigo con su conquista, con la belleza y la inocencia que él presume en Angiolina. Pero, poco a poco, se da cuenta de que es Balli el que domina la situación. El escultor se dedica a humillar a la joven, que no presta atención a la doble intención de sus palabras y que demuestra mucho más interés por él que por Emilio. Brentani se siente de este modo derrotado, como un mero espectador que no puede participar en la conversación.

Mario Samigli, el protagonista de *Una Burla Riuscita*, también se cubre con cierto toque de sofisticación ante su único admirador y lector, su hermano inválido. A Mario, que publicó una novela en su juventud y ahora se dedica a escribir breves fábulas, le basta saber que su hermano aprecia su obra para afrontar la vida diaria, rutinaria y monótona, en la que nadie más valora su ingenio.

En *Corto Viaggio Sentimentale*, Svevo nos presenta expresamente el caso de un artista oculto en unos quehaceres que le confieren respetabilidad. Se trata del Sr. Aghios, comerciante, que es calificado literalmente como un *poeta travestito*. Como en el caso de Tom Buddenbrook, el señor Aghios lleva una vida que muestra una apariencia perfecta de conducta burguesa. Sin embargo, en su interior, las dudas con respecto a su felicidad y su función en el mundo lo revelan como un burgués extraño, ya que la duda es algo completamente ajeno a la burguesía.

El *buon vecchio* cae en la tentación de mantener a una joven amante. Nada le impide hacerlo, puesto que no está casado ni tiene obligaciones familiares. Sin embargo, la diferencia de edad entre él y la *bella fanciulla* hace de esta relación un hecho indecoroso. El eufemismo de calificar su aventura como trabajo por parte de la chica no mejora la situación, porque a la circunstancia de la relación con una jovencita se suma el factor de un posible acto de prostitución. El *buon vecchio* busca recuperar con su obra literaria esa dignidad social que ha perdido al mantener una aventura amorosa con una mujer mucho más joven que él.

Zeno Cosini siempre ofrece una doble cara, incluso en el momento de sincerarse consigo mismo mediante las memorias que escribe. El personaje utiliza el dominio de las palabras, ya sean escritas u orales, para ocultar su verdadera naturaleza, ya que ésta no siempre coincide con la imagen de burgués que quiere dar, seguro de sí mismo, buen padre de familia y brillante en los negocios. El afán de Zeno durante toda su vida se concentra en tratar de formar parte de la sociedad como un individuo normal. Cuando llega a la vejez y escribe sus memorias, se da cuenta de que el ser humano está solo en el mundo y que nadie puede comprenderlo. Mira a su pasado con ironía, porque ahora sabe que todos sus esfuerzos por ser un individuo social han sido infructuosos.

2. A. 2. La inmadurez.

La indecisión es un síntoma de inmadurez. Albright (1978: 219-220) sostiene la teoría de que muchos de los personajes de Thomas Mann son niños que no han crecido. El egocentrismo y la incapacidad de Christian Buddenbrook para aceptar responsabilidades lo convierten en un inmaduro que busca constantemente la atención de los adultos. En los relatos encontramos, por ejemplo, al señor Jacoby de *Luischen*, al protagonista de *Der Bajazzo* o al propio señor Spinell de *Tristan*. Todos ellos se ven

limitados a ese lugar reservado en la sociedad burguesa a los menores, a un segundo plano desde el que no pueden relacionarse con normalidad y en igualdad de condiciones con sus semejantes. Por otro lado, Spinell también hace ver a la señora Klöterjahn que es el producto final de una generación de burgueses, que es una artista y que, como tal, no está preparada para traer al mundo hijos robustos y sanos. Ella no ha llegado al nivel de desarrollo suficiente para ello y el parto supone un gran deterioro para su propia salud. Tonio Kröger comenta a su amiga Lizaweta que los artistas son como los cantores papales asexuados, como niños castrados que siguen creciendo pero nunca llegan a madurar (anexo I, 5). Y por último, tenemos el ejemplo de Leverkühn, que se retira a vivir en soledad en una casa que reproduce en todo detalle la casa paterna. Esa ubicación y su soledad le permiten seguir actuando como un niño que nunca ha adquirido ni quiere adquirir responsabilidades. Por su parte, Diersen (1975:111-112) afirma que estaríamos entendiendo erróneamente a Thomas Mann si interpretamos la novela *Der Tod in Venedig* como la historia de amor de un viejo escritor por un jovencito. El drama no se halla en una historia de amor que es casi imposible que llegue a buen término, sino en someter al personaje a una pasión que no puede controlar. Aschenbach posee una mentalidad en la que el orden constituye la base de la existencia. Está acostumbrado a ser y comportarse como un adulto, al cual la gente escucha y se esfuerza por hacer cumplir sus deseos, está acostumbrado a manejar todos los ámbitos que atañen a su vida. Sin embargo, de repente, se encuentra ante una situación y unos sentimientos que no es capaz de dominar y se deja llevar hacia el caos. Es la pérdida de esa madurez artificial, que no corresponde a su naturaleza artística, la que lo lleva a la situación extrema que vive.

También encontramos síntomas de inmadurez en las obras de Svevo, aunque éste es un aspecto que se tratará con más detenimiento en el apartado sobre el conflicto

entre padres e hijos. En cualquier caso, sirva como ejemplo la constante lucha de Alfonso por hacerse acreedor de una posición social que no lo humille, aunque cuando la tiene a su alcance con el amor de Annetta huye despavorido. O el caso de Emilio y Balli. Ambos son artistas fallidos. Emilio no consiguió fama con su novela de juventud y se vuelve introvertido, busca refugio en el sueño y se conforma con su empleo sin responsabilidades ni posibilidades de mejora y su vida gris. Balli, por su parte, no encuentra apoyo en la crítica. Sus obras no acaban de gustar, pero toma una postura diferente a la de Emilio. Él exalta su superioridad artística, debido a la cual el resto del mundo no puede apreciar su arte. Su egocentrismo es un modo de defensa contra una sociedad que no lo admite. Por otro lado, su vía de escape es ejercer un dominio sin excusas sobre todo aquél que tiene a su alrededor. Es esa seguridad en sí mismo la que lo hace acreedor del servilismo de los demás. Sin embargo, ambas posturas, la de Emilio y la de Balli, no son más que dos caras de la misma moneda. Ninguna de las dos las presenta Svevo con mayor simpatía. Para Svevo, ambos son lo mismo, personajes inmaduros. A su vez, Zeno está condenado por el testamento de su padre a ser siempre un menor, puesto que no podrá hacerse cargo del negocio familiar, sino vivir de las rentas. Sólo un estado de extrema necesidad como la guerra lo sacará de su apatía.

2. A. 3. La inferioridad.

Otra característica de los artistas de ambos autores es que, frente a una superioridad intelectual y espiritual, se ven afectados de una inferioridad física o social que los degrada.

El caso del Sr. Friedemann es claro. Su cuerpo deforme es la causa de que Friedemann se refugie en sus lecturas, sus negocios y la ópera. Todas estas actividades están consideradas socialmente aceptables, pero tras éstas se oculta su verdadero

espíritu, capaz de amar hasta la locura y que no aflora hasta que Gerda Von Rinnlingen aparece en su vida.

El protagonista de *Der Bajazzo* no es deforme ni está enfermo, simplemente carece de cualidades burguesas y derrocha, en cambio, dotes artísticas. Durante su infancia sus padres sienten una profunda preocupación por su hijo, ya que no parece prestar el más mínimo interés a las cuestiones prácticas de la vida. En su juventud entra a trabajar en un almacén, pero se limita a hacer lo que le dicen, sin poner empeño en su tarea ni demostrar cualidades suficientes para llevar por él mismo un negocio. El padre siente que ha fracasado con su hijo. Al morir le deja una herencia que le permite vivir de la renta, pues sabe que nunca trabajará para ganarse el pan. La consecuencia de esta condición de bohemio no es monetaria, sino sentimental, puesto que el matrimonio también es una institución burguesa, y reservada exclusivamente para aquellos que pertenezcan a ella y ejerzan como burgueses. De ahí la imposibilidad de contraer matrimonio con la mujer que ama. El rechazo social es el precio de mostrar su verdadera condición de artista.

En *Buddenbrooks* se puede observar cómo cada generación va degradándose física y psíquicamente a medida que va creciendo en ellos la capacidad artística. Moloney (1998: 59-60) encuentra que pudo haber una cierta influencia de esta obra en la composición de la primera novela de Svevo:

> Nel tracciare un parallelo fra *Una Vita* e *Buddenbrooks*, non intendo naturalmente cercare di nascondere il fatto che i due romanzi, nonostante queste somiglianze, sono in fin déi conti molto diversi. Svevo, per mezzo dell'intreccio principale e quelli secondari, cerca di dimostrare come la lotta per la vita condizioni a tutti i livello della società il modo in cui agiscono gli esseri umani. Si preoccupa di un solo personaggio principale. Mann studia una sezione più limitata della società –gli equivalenti a Lubecca dei Maller di Trieste, se si vuole- ma ne descrive il declino attraverso quattro generazioni e controbilancia questo declino con l'ascesa degli Hagenström così avidi di guadagno.
>
> Ma, inoltre, analizza il rapporto fra decadenza e temperamento artistico, sfruttando ai fini di questa tematica il potere di suggestione sessuale della musica wagneriana, cosa che Svevo fa solo in *Senilità* (1898), nell'episodio in cui Amalia assiste alla prima di *Die Walküre* a Trieste, quando, identificandosi con Sieglinde, vive una realtà che è tale solo in sogno. Nessuno, che io sappia, ha proposto la tesi di un influsso di Svevo su Mann, benché questi abbia scritto gran parte di *Buddenbrooks* in Italia. Ma dovremmo forse concludere che la Mitteleuropa su estende a sud

> fino a Trieste, e nord fino a Lubecca? Certo, dobbiamo includere Nietzsche fra gli autori classici della Mitteleuropa sveviana.

En el caso de la señora Klöterjahn, en *Tristan*, su salud está unida íntimamente a su determinación de alejarse de todo aquello que fomente su espíritu. Es su potencial artístico el que, al desarrollarse, produce un deterioro inminente en la salud de la protagonista.

Tonio Kröger admira la belleza física y la salud de los jóvenes burgueses de los que se enamora en su niñez. No es un ser enfermizo como Hanno, pero tampoco es fuerte. Cuando otro compañero de clase se acerca a conversar con él y con Hans, éste muestra inmediatamente su predilección por el recién venido porque a Tonio, aunque lo aprecia, lo considera raro, *komisch*.

El caso del príncipe Klaus Heinrich es bastante peculiar. Podríamos decir que en él, el arte se sustituye por la voluntad de gobernar un pueblo, sabiendo que su misión es puramente ornamental. Al igual que su hermano, es físicamente débil; Albrecht tiene una salud muy delicada desde que era un niño y Klaus Heinrich nace con un defecto que le impide utilizar el brazo izquierdo. Tampoco es un estudiante brillante, aunque sí aplicado. En cualquier caso, no lo necesita, su función es aparentar dominio de la situación y complacer a los demás con sus modales exquisitos. La superioridad de Klaus Heinrich sobre su hermano radica en su espíritu de buscador. Heinrich quiere conocer a su pueblo y saber cuál es su función en la vida. Y esa búsqueda, ese negarse al estancamiento en el que vive su hermano, es lo que lo hace superior a todos aquellos que lo rodean.

La disciplina moral de Aschenbach es la que lo ha mantenido estable y ha permitido que su inteligencia fluyera a través de sus obras. Pero en cambio, su espíritu estaba constreñido y limitado a unas formas burguesas demasiado encorsetadas. En el

momento en el que su espíritu se libera mediante el amor por Tadzio, su salud y su cuerpo se resienten, y enferma.

En el caso de Hans Castorp se ve claramente que a medida que la debilidad física avanza, se va desarrollando también la capacidad creativa y espiritual del personaje. Hans llega a Berghof creyéndose sano y preparado para enfrentarse al mundo en calidad de ingeniero, pero su enfermedad pulmonar le da la oportunidad de ampliar sus horizontes intelectuales y madurar como persona.

En el relato *Mario und der Zauberer* encontramos al hipnotizador Cipolla. Éste es un ser deforme, con un sentido del humor agrio e irónico, pero con una fuerza mental capaz de doblegar la voluntad de todos los espectadores que están asistiendo a su espectáculo. Por otro lado, Mario, el joven camarero que asiste al acto y que termina asesinando al titiritero por haberlo puesto en ridículo, es el prototipo del hombre natural y sano.

Joseph supera a sus hermanos en inteligencia y belleza. Pero esa belleza lo hace delicado y vulnerable, lo que, unido a las envidias que despierta, lo hace blanco de las iras de aquellos que lo odian. Joseph aprende la lección cuando sus hermanos lo venden a los mercaderes. A partir de ese momento fomenta su imagen de fragilidad para no aparecer como un posible competidor a los ojos de los que lo rodean. Aprende a humillarse y a hacer creer a sus amos que el beneficio que consiguen de él proviene de ellos mismos. Una prueba de esta habilidad para poner en boca de otros sus propias teorías es la escena en la que hace creer al faraón que ha sido él mismo el que ha logrado interpretar sus sueños, sin ayuda del insignificante prisionero hebreo. Es su inferioridad que en un primer momento lo hunde en el exilio, la que le proporciona la oportunidad de progresar.

También en el caso de Goethe, en *Lotte in Weimar,* vemos que la superioridad espiritual va acompañada de una inferioridad física, aunque en este caso se debe más a los achaques propios de la edad que a otras razones.

Un caso de progresivo deterioro físico a medida que aumenta la capacidad artística y creativa es el de Adrian Leverkühn. La enfermedad degenerativa que padece llega a su punto más destructivo en el mismo momento en el que da a conocer la obra en la que ha estado trabajando toda su vida. A partir de ese momento, Adrian pasa a un estado de inconsciencia demente hasta el momento de su muerte.

Der Erwählte nos muestra cómo Gregorius posee una belleza delicada que lo hace parecer débil. De hecho sus fuerzas no son muchas, pero tiene el don de concentrarse en la lucha y vencer a todos aquellos que intentan derrotarlo. Ese mismo poder de concentración es el que lo hace soportar los diecisiete años de penitencia que pasa en la roca. Otro hecho peculiar, y en este caso milagroso, es la transformación que experimenta su físico en la roca. El narrador nos dice que la alimentación a base de una especie de leche primigenia que surge de la tierra de la roca y la exposición a las inclemencias del tiempo hacen que poco a poco Gregorius se repliegue sobre su propia persona y llegue a tener el tamaño y el aspecto de un erizo. El reducido tamaño que adquiere le permite permanecer vivo con el escaso alimento que obtiene de la roca. Cuando los enviados de Dios llegan a buscarlo dudan de que Gregorius sea una persona. Pero él les explica el proceso y les asegura que en cuanto tome alimento normal volverá a recuperar su figura. Y así ocurre, como un milagro ante los ojos de aquellos que buscaban por mandato de Dios al elegido como nuevo Papa.

En el relato *Die Betrogene*, la hija de la protagonista, Anna, es una pintora cubista. Su arte y su superioridad espiritual se ven contrarrestadas por una cojera

congénita que afea su físico. Este defecto le cierra las puertas del amor, por lo que la chica, como ya hiciera el señor Friedemann, se refugia en su arte.

En lo que se refiere a los personajes de Italo Svevo, no encontramos realmente un caso de debilidad física, sino más bien un sentimiento de inferioridad social. En sus tres novelas Svevo recoge el mismo problema: el del hombre que no sabe o no puede insertarse en la sociedad a la que pertenece. Svevo se compromete íntimamente con la realidad de su tiempo, reflejando el distanciamiento, la ausencia de deseo y la sensación de sentirse inserto en una crisis que va más allá del individuo. En el ensayo de 1887 titulado "Ottimismo e pessimismo", Svevo afirma que "Già da questo fatto che il pessimista può ridere e godere la vita senza perdere per nulla la sua personalità di pessimista mentre l'ottimista che si duole di mali reali o immaginari senza dimostrare quella rassegnazione che la finalità ultima vorrebe, non è più un ottimista, dimostra che il pessimista è un inteletto e l'ottimista un temperamento" (*Racconti, saggi e pagine sparse*, 644). De manera que el pesimismo es un modo típico del intelectual, no tanto un sentimiento, y todo el que es inteligente está condenado a sufrirlo porque es capaz de ver la vida en toda su crudeza.

Alfonso Nitti trata de abrirse camino en un colectivo muy elitista y que muy difícilmente da opción a la transferencia de un estrato social a otro. La obligación de tener que tratar diariamente con personas que no son de su clase y que le hacen ver constantemente su estatus inferior hace que Alfonso se aferre a una supuesta superioridad intelectual. Nitti tiene un alto concepto de sí mismo, aunque exteriormente no lo demuestre. "A lo mejor me tratan con altanería porque voy peor vestido que ellos. Son unos pisaverdes que se pasan el día ante el espejo. ¡Qué estúpidos! Si me pusieran en las manos un clásico latino lo sabría comentar, mientras que ellos no conocerían ni el

nombre" (*Una vita*, cap. I, 9) (Anexo I, 6). Sin embargo, a la hora de defender su punto de vista, el personaje se siente incapaz y prefiere sacrificar sus propios principios en aras de la aceptación de aquellos a los que desprecia. El siguiente texto es una prueba de ello:

> Macario le contó que iba a la biblioteca para leer con calma a Balzac, a quien los naturalistas consideraban su padre. No lo era en absoluto, o, por lo menos, Macario no lo reconocía. Definía a Balzac como un pedante cualquiera digno de haber vivido a principios del presente siglo.
>
> Habían llegado a la plaza Delle Legna caminando tan lentamente que les había costado media hora. Por el camino, Macario había encontrado tiempo para admirar la linda carita de una modistilla y para hacer enrojecer a una señorita clavándole dos ojos admirados. Alfonso, en cambio, no había hecho sino escuchar.
>
> - ¿Dónde vive? – preguntó Macario apoyándose en su brazo.
> - Por aquel lado – e indicó vagamente la ciudad vieja.
> - Le acompañaré un trecho.
>
> ¿Cómo era posible no sentirse halagado por tanta amabilidad? ¿Y cómo era posible discutir para defender a Balzac de la acusación de pedante? Como respuesta al amable ofrecimiento, Alfonso sacrificó resueltamente a Balzac:
>
> - Es retórico a menudo, ¡sin duda!
>
> (*Una vita*, cap. VIII, 98) (Anexo I, 7)

Emilio se siente insignificante cuando está con su amigo Balli. Él es capaz de conseguir todo aquello que Emilio no puede alcanzar: reconocimiento como artista y éxito con las mujeres. De ahí que intente demostrar su valor por medio de la influencia sobre las dos mujeres que cree que puedan estar fuera del alcance de Balli, Angiolina y Amalia. Sin embargo, Balli también termina conquistando a ambas ante la mirada impotente de Emilio.

Antes de morir, el padre de Zeno deja su empresa en manos del capataz Olivi en lugar de en las de su hijo, en el que no confía. Privado de esta manera de poder demostrar sus dotes como buen burgués, se ve obligado a poner todo su empeño en el negocio de su cuñado, que logra sacar a flote. Su ayuda, sin embargo, aunque parece desinteresada, se basa en una profunda envidia hacia Guido, cuya superioridad física, su conquista de Ada, la hermana Malfenti de la que se enamoró en primer lugar, y su destreza con el violín, provocan los celos de Zeno. Los sucesivos errores de Guido y la

habilidad en el engaño de Zeno consiguen hacer creer a toda la familia que él es el esposo ideal frente al libertino Guido.

Un caso a la inversa aparece en el relato *Il Malocchio,* en el que el protagonista tiene la facultad de destruir, con sólo desearlo, a cualquier ser vivo que lo haga enfurecer. La superioridad física del personaje se hace evidente; sin embargo, éste renuncia a ella y a su deseo secreto de convertirse en un nuevo Napoleón, para ser un buen padre de su hijo huérfano. A los ojos de la sociedad, Vicenzo es sólo un pobre viudo que intenta sacar adelante con esfuerzo a su pequeña familia.

2. A. 4. La introspección.

Todas estas características se traducen en la imposibilidad de adaptación de dichos individuos al medio en el que se ven forzados a vivir. Son seres que buscan la soledad, que se recluyen en su mundo interior y que eluden todo tipo de relaciones sociales que no sean absolutamente necesarias.

El señor Friedemann se limita a sus negocios y a su ópera. Ni siquiera se interesa por las visitas que reciben sus hermanas, con las que comparte la casa familiar pero con las que no convive, ya que lleva una vida retirada en las habitaciones de la parte superior de la vivienda.

En el caso de los Buddenbrooks, Hanno es la figura que mejor representa esta tendencia. Es un niño taciturno, no muy aplicado en la escuela, que sólo se relaciona con un joven conde, fuerte y saludable, pero que también es tratado por el resto de los compañeros como un marginado. En él se resume el camino de una degeneración continua, de una cadena de sucesivas inadaptaciones, de la religiosidad a la filosofía y de ahí a la música. Sólo Tony Buddenbrook logra sustraerse a esta cadena. Tony es la única que escapa del proceso de evolución hacia la reflexividad de la familia. Ella

permanece inalterable a cualquier influjo, permanece siempre inocente, siempre una niña. Se mantiene fiel a la empresa, aunque es a la vez una víctima de la misma, al tener que abandonar a su amor de juventud y casarse con el marido que decide su padre. Sin embargo, su vitalidad y su salud permanecen inalterables. Signos de ello son su inquebrantable fe en el amor y su imparable verborrea. Frente a ella, la enfermiza Clara y la fría Gerda son seres totalmente alejados de la vida. Encontramos una escena muy explícita sobre este tema en uno de los últimos capítulos. Tom se retira a descansar en la playa de Trävemude y Tony lo visita algunos fines de semana. Entonces pasean y conversan. A Tom le agrada hablar con su hermana porque habla muy bien y porque no se guarda nada dentro. Ella siempre exterioriza lo que piensa, y Tom cree que por eso las cosas no la afectan tanto como a los demás.

El capítulo VIII de *Tristan* muestra el creciente debilitamiento de la señora Klöterjahn. Poco a poco, se va dejando llevar por las referencias artísticas del señor Spinell, sobre las que Gabriele reflexiona muchísimo. En la noche en la que se dedican a tocar las partituras de Chopin y Wagner, la señora Klöterjahn rompe conscientemente con el mundo de su marido, el mundo de la salud que le ha prohibido la música y todo tipo de sentimientos. Léser (1989: 92) señala cómo ese cambio se nota también en el modo en el que el autor se refiere al personaje. Hasta este momento se refiere a ella como "la señora Klöterjahn" o "la esposa del señor Klöterjahn". A partir de la escena del piano, pasa a llamarla Gabriele, en una especie de recuperación de su verdadera esencia, esa que no ha matado el matrimonio ni el orden burgués. Sin embargo, el abandono de su aspecto burgués supone la pérdida de la salud, de ahí que Gabriele empeore irremediablemente.

Tonio es un eterno observador y no interviene en ninguna actividad que no sea intelectual. Aun cuando está con sus compañeros, se siente aislado porque su

conversación difiere mucho de los temas que agradan a los demás chicos. A solas habla de literatura con su amigo Hans, pero éste prefiere cambiar de tema cuando aparece cualquier otro muchacho.

En *Wälsungenblut* los hermanos viven una vida apartada de la del resto de la familia. Siempre van juntos, cogidos de la mano, creyéndose en un mundo aparte que ellos mismos se han creado. El matrimonio de la hermana sólo es una tapadera de cara a la sociedad que les permitirá a ambos seguir manteniendo sus relaciones incestuosas.

No encontramos un aislamiento voluntario en *Königliche Hoheit*, sino uno impuesto por el papel de gobernante y representante del pueblo que ocupa el personaje. Sin embargo, desde pequeño Klaus Heinrich lucha por salir de su aislamiento y al final lo consigue como colofón al cuento de hadas que subyace en esta novela.

Aschenbach es un personaje solitario. En la primera escena en la que el lector entra en contacto con él lo encuentra paseando solo por los alrededores de un cementerio. Y ésa será la tónica de toda la novela. Aschenbach no se relaciona con nadie en Venecia. Solicita información al personal de servicio de la ciudad, pero su única relación es la que mantiene con Tadzio, y es totalmente visual y a distancia.

En la figura de Hans Castorp asistimos a dos casos de aislamiento. El primero es con respecto a su país y su ciudad en el norte de Alemania. Pero esto no parece suponer un aislamiento real del personaje, puesto que en el sanatorio Berghof establece una serie de relaciones personales con muchos de los pacientes. Sin embargo, a medida que avanza su estancia allí se va incrementando el grado de soledad del personaje, que poco a poco se va apartando del resto. Un ejemplo claro de este fenómeno lo encontramos en los últimos días en el sanatorio, en los que prefiere disfrutar en solitario de la música del gramófono cuando todos los pacientes se han retirado a sus habitaciones.

El don especial de Joseph y su belleza lo hacen un ser extraño y especial que lo lleva a una soledad obligada. Sólo comparte sus inquietudes con su joven hermano carnal Benjamín, el único que sabe apreciar la singularidad de Joseph, ya que ni siquiera Jaakob es capaz de comprender al muchacho, al que continuamente trata de apartar de comportamientos poco piadosos e incluso blasfemos, como su secreta devoción por la luna. Durante su exilio en Egipto también cuenta con la compañía y la comprensión de una serie de personajes que le irán abriendo paso en su aventura hacia lo que Dios le tiene prometido. El viejo comerciante ismaelita, el antiguo mayordomo de Putifar y el alcaide de la prisión a la que es enviado tras la traición de Mut son los confidentes más cercanos de Joseph. Pero a pesar de ello, ninguno logra ver realmente lo que ocurre en el corazón del muchacho. Joseph permanece solo durante toda su vida. Ni siquiera se siente de nuevo parte de ellos, cuando, llegado el momento, se vuelve a reunir con su padre y sus hermanos. Jaakob se alegra de haber recuperado a su hijo, pero sabe que es un hombre importante para el pueblo de Egipto. No puede pedirle que renuncie a su cargo para darle la primogenitura y pedirle que guíe a su pueblo. Además, todos los años que Joseph ha vivido alejado de él ha estado viviendo al estilo egipcio, haciendo sacrificios y honrando a los dioses de este país, aunque en el fondo de su alma siguiera siempre fiel al Dios de Abraham. En cualquier caso, Joseph ya no es digno de cargar con el puesto de Jaakob. Su propio padre adoptará a los hijos mayores de Joseph para que su simiente siga perteneciendo al pueblo de Israel, porque el propio Joseph ya ha dejado de ser un hebreo para ser un egipcio a ojos de su pueblo.

Goethe en *Lotte in Weimar* se ha creado su propia torre de marfil, en la que sólo se admite a sirvientes, pero no a verdaderos amigos. El artista vive solo con sus meditaciones, alejado de todo lo que se pueda considerar mundano. Lotte considera que los lazos que la unieron a su amigo de juventud nunca se han roto, a pesar de la

distancia y los años que han estado separados. El primer encuentro con él la enfrenta a una persona fría y distante que en nada se parece a la imagen que ella conservaba de Goethe. Sólo al final de la novela el reencuentro entre los antiguos amigos da la razón a Lotte.

La vida retirada es una condición para la creatividad que busca Adrian Leverkühn; sin embargo, dado su temprano carácter misántropo, esta condición no supone ningún sacrificio para el compositor. Leverkühn siempre aparece rodeado de gente que vive su vida cotidiana y aprecia su presencia, aunque él no forma parte activa de la misma. En las reuniones de amigos siempre se aparta a algún rincón y entabla conversación con cualquier solitario que se acerca a él o, en la casa en la que habita, sólo se sirve de unas habitaciones que ha alquilado a una familia. Esta familia le confiere un entorno de normalidad, un escenario necesario para su estabilidad mental y artística, pero no es su propia familia, y en cierto sentido, él no se ve forzado a participar en la vida cotidiana de la misma.

En el caso de la joven pintora del relato *Die Betrogene*, su aislamiento es una elección personal al comprobar que su cojera le cerraba las puertas de una relación amorosa normal como la que pudiera tener cualquier chica de su edad.

También los personajes de Svevo sufren el aislamiento social. La novela *Una Vita* comienza con una carta del protagonista a su madre contándole sus miserias, lo que inserta automáticamente al lector desde el primer momento en el mundo del personaje y en el centro de la crisis. Una de las cuestiones que se exponen en esta carta es que el problema no está en la ciudad, en Trieste, ni en el banco en el que Alfonso trabaja como empleado, ya que Alfonso reconoce que muchos viven felices allí. El problema está en él, en su incapacidad de adaptación, aunque se considera superior en conocimientos y en

cultura. Otra de las características de Alfonso es su necesidad de aceptación por parte de los demás. Sólo si los éstos lo aceptan se siente seguro, incluso cuando sabe positivamente que sus planteamientos son correctos; si no halla un respaldo por parte de los que lo rodean, duda. Esta forma de comportarse puede interpretarse como ineptitud. Sin embargo, Petroni (1979: 13-34) piensa que no es exactamente eso, sino una integración frustrada. Entre las teorías en torno a *Una vita* destacan las marxistas, que interpretan la novela como la historia de un intelectual degradado en una sociedad en la que sus conocimientos y su lenguaje no tienen cabida. Respecto a esto, vemos que tampoco tiene ya cabida en su pueblo, porque los modos que ha adquirido en la ciudad aparecen ridículos allí, como por ejemplo el modo de saludar, que sorprende a todos sus paisanos. Sandro Maxia es uno de estos teóricos marxistas. Piensa que las desgracias de Alfonso se deben a que pretende cambiar de nivel social, (venir del pueblo y ascender en su trabajo), pero debido a la estructura capitalista este cambio es imposible por la inmutabilidad del sistema. Además Alfonso está condenado a no crecer, es un niño que no ha madurado, y parte de esa inmadurez se percibe en su incapacidad para relacionarse con las mujeres (Maxia, 1985: 31-55).

Tampoco Emilio es capaz de crecer. Le basta con controlar y sentirse seguro en su pequeño círculo formado por tres personas, Balli, su hermana Amalia y su amante Angiolina. Sin embargo, con ninguna de esas tres personas se muestra tal y como es. Se aísla en su interior y exterioriza un Emilio inventado, una máscara que oculta sus sentimientos reales. De ahí que en un principio Svevo estuviera tentado de llamar a su novela *Il Carnavale di Emilio*.

Zeno también es un ser aislado que intenta salir de ese abandono que le produjo la perdida de sus progenitores, en especial la de su padre. Su familia política le proporciona un lugar en la sociedad que le permite seguir siendo como es sin parecer

incongruente con el estilo de vida burgués. Su esposa y el hogar que crea con ella son el refugio ideal en el que puede dar rienda suelta a su atormentada vida interior, ya que Augusta, su esposa, con su extraordinaria capacidad para el orden y los asuntos cotidianos, suple todas esas carencias que Zeno tiene a la hora de desenvolverse como un ser integrado en la sociedad.

Todas estas características, la anormalidad, la inmadurez, la inferioridad y la introspección, hacen de los héroes mannianos y svevianos seres aislados de la sociedad en la que se ven obligados a vivir. No existe escapatoria para ellos. Deben tener la apariencia de buenos burgueses pero se sienten totalmente incapaces de relacionarse en condiciones de igualdad con los otros burgueses. Son seres alienados que reconocen su propia situación y que además son conscientes del menosprecio con el que los otros, los normales, los miran.

2. B. IMPOSIBILIDAD DE COMUNICARSE.

Los artistas mannianos y svevianos establecen una relación especial con el lenguaje, y lo trascienden más allá de sus aspectos verbales. En el mundo de la gente común, el lenguaje se convierte en un medio de comunicación. Es un código compartido que permite el intercambio de información. El problema de los artistas que presentan estos autores es que van más allá de los límites del propio código, puesto que en el mismo no existen términos que permitan expresar las experiencias de una vida que no se corresponde con la vida burguesa. En unas ocasiones, el héroe utiliza un lenguaje rebuscado, inaccesible para los demás. En otras, busca nuevas vías de expresión, otros medios para comunicar esos aspectos que lo hacen diferente al resto. El artista no utiliza

el lenguaje de una forma práctica, como el burgués, sino creativa, lo que produce extrañeza en aquellos que lo escuchan.

En tal sentido, la sensación de los personajes es la de que el lenguaje que utilizan no les basta para ponerse en contacto con las personas que tienen a su alrededor. Su personalidad va implícita en las palabras y en el estilo que utilizan, de ahí que cualquier alteración de su universo lingüístico se perciba como una barrera entre el personaje y sus prójimos.

Un caso muy explícito de este fenómeno lo encontramos en la estancia que realiza Tony Buddenbrook con su esposo Grünlich en Baviera. En su etapa en Múnich, descubre que los bávaros no hablan su idioma y que no la comprenden. Decide que si no puede llamar a la comida por su verdadero nombre no merece la pena comerla. Se da cuenta de que en Múnich no es ella misma. Sólo cuando se expresa en el idioma de la familia, esa mezcla de lenguaje bíblico y bajo-alemán, se siente completa.

Sobre los problemas de Italo Svevo con respecto al uso del italiano existe abundante bibliografía[2]. Moloney (1974: 108-124) señala que la literatura italiana de principios de siglo XX está muy rígidamente limitada al uso del toscano como lengua de cultura. Cualquier manifestación ajena a estos límites se considera "defectuosa". Ya Benedetto Croce intentó romper una lanza a favor de un uso más abierto del lenguaje (*Estética,* 1902), pero Svevo tuvo que enfrentarse a este ambiente. Su vocabulario, sus giros y su sintaxis están muy influidos por su dialecto. Los manuscritos están llenos de

2. Entre los primeros escritos críticos que hacen alusión a la escasa correción de Svevo en sus obras se encuentran los artículos que publica, Silvio Benco en referencia a *La coscienza di Zeno* el 5 de junio de 1923 en el periódico triestino *Il Piccolo della Sera* y Sergio Solmi sobre *Senilità* en la revista "Il Convegno", VIII, 1927, 671-677. Ambas pueden consultarse en E. Montale (1976): *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore. En dicha obra se recoge también la defensa que hace el propio Montale sobre la validez del italiano de Svevo en su discurso "Italo Svevo nel centenario della nascita" (141-144), celebrado en el Circolo della Cultura e delle Arti de Trieste en 1963. Otras obras interesantes a este respecto son E. Saccone (1973): *Commento a "Zeno",* Bologna, Il Mulino, cap. 2 "Scrivere", 17-43; F. Catenazzi (1994): *L'italiano di Svevo: tra scrittura pubblica e scrittura privata,* Firenze, L. S. Olschki; C. Verbaro (1997): *Italo Svevo,* Catanzaro, Rubbettino, apartado "1.2. La letteratura al tempo di Svevo", 10-20.

tachones, lo que sugiere que escribir era una ardua tarea para él. Según Grignani (1984: 140-142), el lenguaje literario de Svevo se presenta como una mezcla entre el italiano toscano (típicamente literario y estandarizado), el dialecto triestino y ciertos giros gramaticales alemanes. Moloney (1974) cree, sin embargo, que esta dificultad no es más que ironía por parte del autor, que se burla de aquellos lectores que sólo se fijan en el aspecto formal de su obra y no en el contenido. Svevo demostró en varios escritos que dominaba la lengua, incluso llegó a escribir un relato de 11 páginas en la prosa del siglo XIV. En cualquier caso, deja constancia de esa preocupación por el lenguaje en sus personajes: Alfonso Nitti enseña a su alumna a admirar la obra del toscano Marlucci; Angiolina habla de forma afectada, tratando de imitar el toscano, aunque a Emilio le suena más a inglés; Guido habla correctamente el italiano, mientras que Zeno tiene que conformarse con su dialecto triestino; Zeno dice que lo que escribe no es exactamente la verdad porque en italiano no puede expresarse como quisiera:

> El doctor presta demasiada fe a esas dichosas confesiones mías, que no quiere devolverme para que las revise. ¡Dios mío! Él sólo estudió medicina y, por eso, ignora lo que significa escribir en italiano para nosotros, que hablamos y no sabemos escribir el dialecto. Una confesión escrita siempre es mentirosa. ¡Con cada una de nuestras palabras toscazas mentimos! Si supiera que contamos con predilección todas las cosas para las que tenemos dispuesta una frase y evitamos las que nos obligan a recurrir al diccionario. Así es como elegimos los episodios de nuestra vida que vale la pena consignar por escrito. Ya se comprende que nuestra vida tendría aspecto muy distinto, si la contáramos en nuestro dialecto.
>
> (*La coscienza di Zeno*, cap. VIII, 448-449) (Anexo I, 8).

Por otra parte, la dificultad para comunicarse puede deberse a un uso extraño del lenguaje. Antes mencionábamos el habla propia de los Buddenbrooks, impuesta por el bisabuelo, como una mezcla de la Biblia de Lutero y el bajo-alemán que utilizaba en sus transacciones comerciales. Sin embargo, éste no era exclusivo de la familia, sino de la alta burguesía patricia en general. Ese idioma los identificaba como clase y como pertenecientes a un lugar concreto. Fuera de ese uso familiar, los Buddenbrooks se sienten inseguros.

Hans Castorp recurre a otra lengua para hablar por primera vez con Clawdia Chauchat. Ella habla el alemán con acento pero sin dificultad; sin embargo, él insiste en utilizar el francés, un lenguaje ajeno a los dos y que además tiene una serie de connotaciones emocionales. Según el personaje, el uso del francés en esa noche mágica de Walpurgis intensifica la sensación de estar viviendo en un sueño.

Otro caso en el que destaca el uso afectado del lenguaje son las intervenciones en primera persona de Adrian Leverkühn. En la novela sólo escuchamos su voz en dos ocasiones y es a través de sendos escritos en primera persona y que narran los dos grandes hitos de su historia. El primero relata la llegada a la ciudad de Leipzig, en la que va a iniciar sus estudios en música, y por una equivocación o mala intención de su guía es conducido a un prostíbulo en lugar de a la posada en la que se alojaba. En ese lugar conoce a Hetaera Esmeralda, nombre que da a la prostituta de la que se enamora y que le contagia la sífilis. El segundo escrito describe su encuentro con el diablo y el pacto que establece con él. En ambos, el estilo que utiliza es un alemán antiguo, propio de la Biblia luterana o del Fausto de Goethe. Según su amigo íntimo y biógrafo Serenus Zeitblom, también utilizó este estilo ampuloso en la introducción que hace oralmente a su última pieza musical. El lenguaje de Adrian lo eleva por encima del lenguaje cotidiano de la calle. Su lenguaje es el reflejo de su experiencia vital que no comparte con el común de los mortales.

Si buscamos en la obra de Svevo, vemos que en *Una Vita* también se recurre a un uso extraño del lenguaje. Aunque las palabras son de uso cotidiano, esconden siempre un doble sentido. Es un doble código que todos los habitantes de la ciudad de Trieste comparten, y del que Alfonso Nitti no es partícipe. La tesis de Guzzetta (1991: 19-62) es que se establece un paralelismo entre la crisis de la palabra y la crisis del

personaje. Los tres ambientes que se representan en la novela se caracterizan por la utilización de un lenguaje enrevesado en el que los sobrentendidos tienen más importancia que las frases realmente pronunciadas. Por ejemplo, en casa de los Lanucci, de clase obrera, se pretende buscar un buen partido para Lucía. La madre espera que sea Alfonso y para hacer que estén juntos le pide que enseñe italiano a la chica. Esto tiene además un doble sentido porque para que la muchacha progrese debe pasar por una señorita y el parecerlo implica un mejor dominio del lenguaje. En el banco, el lenguaje varía entre las bromas de doble sentido y las frases cortas que dejan al interlocutor meditando sobre el verdadero contenido de lo dicho y, lo que es más importante, de lo que no se ha llegado a decir. También en casa de los Maller se da esta distorsión en el lenguaje. Alfonso no se atreve a hablar en las primeras visitas porque no comparte el código de bromas de los presentes. Annetta le niega la palabra como muestra de su superioridad ante un empleado de su padre. Más tarde, el silencio de Alfonso señala su desacuerdo con los modos de Annetta en las reuniones del círculo literario. También el lenguaje de Macario es doble. Uno cuando está con Annetta y otro cuando está a solas con Alfonso. Y, por último, es el lenguaje literario el que los une gracias a esa novela que deciden escribir. Frente a todo ello está el lenguaje claro y llano que Alfonso utiliza con su madre, el que él guarda para sí como un tesoro de su vida anterior.

A las dificultades lingüísticas debemos añadir la incapacidad para expresar los propios sentimientos que comparten los personajes de Mann y Svevo. Ese aislamiento, tratado en el apartado anterior, provoca también la represión de los personajes, que no encuentran el modo de comunicarse con los otros.

El señor Friedemann ha cerrado su corazón al exterior y es incapaz de decir lo que siente, porque ni tan siquiera ante sí mismo se permite aceptar que es capaz de

amar. Tras el largo sufrimiento que le produce el encuentro y enamoramiento de Gerda von Rinnlingen, vence su timidez y confiesa sus sentimientos de una forma precipitada e irracional. Gerda se burla de él y su falta de habilidad en el lenguaje no le deja ninguna opción para alegar un supuesto malentendido.

Tom Buddenbrook no es capaz de demostrar sus sentimientos a su esposa y a su hijo. Él los ama realmente, pero no comparte el mismo código que ellos. Tom se limita, de este modo a observar las situaciones cotidianas de su familia sin poder formar parte de sus vidas. Trata de explicarle su frustración a su hermana Tony, el familiar que más cerca está de él, pero ella tampoco lo entiende. Él admira en su hermana la capacidad para exteriorizar todo lo que siente y la facilidad con la que se libera de la carga que estos sentimientos le producen:

> De cuando en cuando, la señora Permaneder visitaba a su hermano. Entonces solían ir los dos paseando a la "Peña de las Gaviotas" o al "Templo del Mar". Durante estos paseos Tony Buddenbrook, por causas misteriosas, se encontraba en una disposición de ánimo exaltada y rebelde. Abogaba por la libertad e igualdad de todos los hombres, condenando sin consideración la diferencia de rangos y de clases sociales (...). Y en seguida empezaba a disertar sobre su vida. Hablaba bien y Thomas la escuchaba con gusto. Durante el curso de su existencia a nada había tenido que amoldarse. No se había visto obligada a guardar silencio. Lo había exteriorizado todo, penas y alegrías. Y su ansia de comunicación, hacía desbordar en torrentes de ingenuas palabras cuanto llevaba dentro. (...) Ningún secreto roía su entraña y ningún pensamiento profundo pesaba en su alma. Por eso el pasado no podía abatirla.
>
> (*Buddenbrooks*, décima parte, cap VI, 664-665) (Anexo I, 9)

En el caso de *Tristan* se da una especie de duelo lingüístico entre el señor Spinell y el marido de la señora Klöterjahn. El señor Spinell vuelca toda su alma en una carta escrita de forma esmerada con todo tipo de recursos retóricos para que aumenten el impacto en el lector. El señor Klöterjahn responde en cambio a la provocación con un discurso oral, bien articulado y seguro de sí mismo. Ante éste, el señor Spinell se siente desarmado. A simple vista parece que el señor Spinell ha quedado derrotado, puesto que el señor Klöterjahn ha tenido la última palabra y el primero no ha sabido responderle, indefenso ante todo aquello que signifique acción, propia del espíritu burgués. Sin embargo, ambos tiene razón a su manera y ambos están equivocados. Los dos ven en

Gabriele Klöterjahn el reflejo de sí mismos. Para su marido es una mujer afable y sensata con un leve problema de laringe (no admite la posibilidad de que su mujer padezca algo más grave). Para el Sr. Spinell es una musa que ha sido raptada de su reino de belleza espiritual por el vulgar Sr. Klöterjahn. En su enfrentamiento tanto el artista como el burgués pierden en algún sentido. El Sr. Klöterjahn pierde porque no acepta las palabras de Spinell que le anuncian que su mujer se está muriendo; y el Sr. Spinell pierde porque en la confrontación verbal no es capaz de defender sus opiniones y la risa final del pequeño Antonio Klöterjahn, el hijo del matrimonio, lo hiere profundamente.

Tonio Kröger tampoco es capaz de comunicarse. En una ocasión intenta expresarle a su amigo Hans Hansen la profunda emoción que le produce un pasaje del *Don Juan* de Schiller. Tonio intenta hacer ver a su amigo que la soledad y la tristeza que siente el rey Felipe es la misma que siente él, pero Hans lo escucha sin comprenderlo. En sus conversaciones con la pintora Lisaweta habla de la burguesía como de otra especie con la que no tiene nada en común. Tampoco durante el reencuentro final con sus amores de juventud es capaz de acercarse a conversar con ellos y compartir la fiesta. Su problema, al igual que el de Spinell, no es el escaso dominio del lenguaje, sino el utilizar un código que no se corresponde con el sencillo estilo burgués basado en los asuntos de la vida cotidiana.

En el caso de Klaus Heinrich no encontramos una verdadera comunicación entre el príncipe y sus súbditos. Heinrich ha sido educado para que aparente estar interesado por las personas con las que trata en sus visitas oficiales. Pero no es verdadero interés, sino sólo apariencia. Imma se da cuenta de ello y por eso lo rechaza en un primer momento. También con sus más allegados utiliza un lenguaje indirecto, nunca entra de lleno en el asunto que le concierne, sino que da rodeos hasta que su interlocutor se da cuenta del verdadero tema a tratar. Por ello, con Imma se ve obligado a aprender una

nueva forma de expresión, directa y simple. La conquista de Imma Spoelmann es también la conquista de un lenguaje propio por parte del príncipe.

En el relato *Wälsungenblut,* los hermanos Aarenholds se burlan del pretendiente de Siglind porque su nivel intelectual no está a la altura de los miembros de la familia. En este caso es el pretendiente el que es incapaz de mantener una relación de comunicación con el resto de los personajes. El episodio de la cena guarda una gran similitud con la primera visita de Alfonso Nitti a casa de los Maller. Tanto Beckerath como Nitti se hallan en un ambiente que no les es familiar, pero al que quieren acceder. Ambos se ven humillados por sus anfitriones, especialmente mediante un uso del lenguaje que da lugar a malentendidos o a dobles sentidos.

Según Heilbut (1997: 255-256), la relación que se establece entre Aschenbach y Tadzio es una relación silenciosa. Las palabras podrían romper el encanto de los dos enamorados y son las miradas y las sonrisas de Tadzio las que le hacen saber a Aschenbach que el chico también comparte su secreta atracción. Esta afirmación nos parece, sin embargo, un tanto arriesgada. Es evidente que la relación entre ambos personajes prescinde de las palabras y que las miradas las sustituyen. Sin embargo, el lector sólo conoce el punto de vista de Aschenbach. Imaginar lo que siente el otro personaje y, por otro lado, dar importancia a unos hechos que no aparecen en el relato explícitamente resta consistencia a la argumentación defendida por Heilbut. El único material que conoce el lector es el que le proporciona la mente de Aschenbach. Podemos analizar el amor que siente por Tadzio y confirmar que el personaje prescinde de las palabras, en parte, por convencionalismos sociales que podrían frustrar sus ratos de cercanía con el muchacho, y, en parte, porque considera que una relación espiritual realza la belleza de la misma y no quiere romper la magia que se ha creado entre ambos. El siguiente texto ejemplifica ese sentimiento de deseo que no se quiere llevar al límite:

> Fue a la mañana siguiente cuando, a punto ya de salir del hotel, divisó desde la escalinata exterior a Tadzio que, yendo hacia el mar, se acercaba – totalmente solo esta vez – a las barreras que acotaban la playa. El deseo, la simple idea de aprovechar esa ocasión para entablar fácil y alegremente conocimiento con aquel que, sin saberlo, le producía tanta emoción y entusiasmo, para dirigirle la palabra y disfrutar de su respuesta y su mirada, se le impuso entonces como algo perfectamente natural. El bello Tadzio avanzaba despacio, no era difícil alcanzarlo. Y Aschenbach aprieta el paso, le da alcance en la pasarela, detrás de las casetas, quiere ponerle una mano sobre la cabeza, en el hombro... y una palabra cualquiera, una frase amable, en francés, aletean en sus labios; pero siente que su corazón, quizá también por haber caminado tan de prisa, le golpea el pecho como un martillo; que él mismo, casi sin aliento, sólo podría hablar con voz trémula y oprimida; vacila, intenta dominarse; de pronto teme haberle seguido los pasos demasiado tiempo, teme que el muchacho se dé cuenta, teme su mirada interrogadora cuando vuelva la cara; toma un impulso final, se detiene, renuncia y, con la cabeza gacha, pasa de largo.
>
> "¡Demasiado tarde!" pensó en aquel momento. "¡Demasiado tarde!". Pero, ¿lo era realmente? El paso que no había llegado a dar hubiera, muy probablemente, redundado en beneficio suyo, brindándole una solución dichosa y fácil, operando un saludable desencantamiento. Pero lo cierto es que el senescente escritor no quería el desencantamiento: su embriaguez le resulta demasiado grata.
>
> (*Der Tod in Venedig*, cap. IV, 77-78) (Anexo I, 10)

Los habitantes del sanatorio Berghof son amantes de la conversación y los cotilleos; sin embargo, son incapaces de expresar lo que realmente sienten. Hans no llega a confesar a sus seres más cercanos lo que realmente siente por ellos. Sus tardes de discusiones filosóficas con Settembrini y Naphta siempre derivan en temas trascendentales que ocultan las verdaderas intenciones de los personajes. Hans y Joachim mantienen una relación estrictamente formal que esconde el verdadero afecto que se tienen. Castorp además esconde sus sentimientos por Clawdia hasta la noche de Walpurgis y también cuando ella regresa en consideración hacia Myheer Peeperkorn, el nuevo amante de la rusa. A todo ello se añade el vocabulario especial que comparten los pacientes del sanatorio, tales como "la hermana muda", "los habitantes del país llano", "la vida horizontal", etc. Un vocabulario al que el personaje se va habituando a medida que se inserta en la vida del lugar.

El lenguaje de Cipolla en *Mario und der Zauberer* es un lenguaje enrevesado y jactancioso, que unas veces se gana el favor del público alentando su patriotismo y otras es totalmente sarcástico. La familia del narrador vive todos estos acontecimientos como un observador imparcial puesto que todos los comentarios del mago van dirigidos sola y exclusivamente a la mayoría italiana que forma el público. Por otra parte, el uso del

lenguaje en este personaje es lo que le confiere poder para controlar la voluntad de los espectadores que caen presas de sus dotes hipnóticas. En cualquier caso, a pesar de este poder de persuasión, Cipolla nunca llega a conectar con el público, que se muestra durante toda la representación a la defensiva frente al extraño personaje que intenta embaucarlos.

Joseph se caracteriza por usar un lenguaje elevado y refinado, lleno de giros metafóricos y de un gran sentido narcisista. Esta peculiaridad, junto a la realidad de ser el hijo predilecto de Jaakob, hace que la comunicación con sus hermanos mayores sea totalmente imposible. Sólo su hermano pequeño, Benjamín, también hijo de Raquel, es su confidente. Más tarde, cuando es vendido a los ismaelitas, se gana el cariño del anciano patriarca gracias a su facultad para inventar cada día un nuevo saludo de buenas noches, tratando de superar en belleza el del día anterior. Esta cualidad, junto a su maestría para cocer panes, serán las que el viejo ismaelita esgrima para vender a Joseph a buen precio al mayordomo egipcio. Una vez en Egipto, sigue sirviéndose de su habilidad lingüística para atraer, primero el favor de Putifar y más tarde el del propio Faraón. A todo esto se une el lenguaje críptico de sus sueños proféticos, que él mismo no puede interpretar.

Entre los admiradores de Goethe y el gran poeta no existe una auténtica comunicación en *Lotte in Weimar*. De hecho, Goethe no muestra ningún interés por relacionarse con sus vecinos. Su sentimiento de superioridad ha formado una barrera entre ambos que en su vejez aún es más difícil de derribar. En su encuentro con Lotte guarda las formas de cortesía y no llegan a tutearse como hacían en su juventud. Este lenguaje distante hiere a Lotte, que nunca ha dejado de pensar en Goethe como en el joven que se enamoró de ella cuando aún no era conocido.

Adrian Leverkühn tampoco tiene pretensiones de comunicarse con los demás. Son los que le rodean los que se sienten atraídos hacia su personalidad y su música. Ni tan siquiera su mejor amigo, la persona que más cercana ha estado a él durante toda su vida y que se ha decidido a poner su historia por escrito, está seguro de haber conocido del todo a Adrian.

Los personajes svevianos no son ajenos a este fenómeno de la falta de comunicación. En el caso de Alfonso Nitti, su único intento de comunicarse sinceramente se da al final de la novela, cuando le manda la carta a Annetta para que se encuentre con él, pero la intercepta el hermano de la muchacha. Para que su suicidio no quede sin sentido deja una nota creyendo que Annetta podrá entenderla, pero nadie la comprende. Así, su última tentativa de comunicarse con el mundo queda también silenciada.

Brentani no tiene un trato verdadero con sus allegados. Con Angiolina no tiene ninguna conversación real. En parte porque no la estima lo suficiente, y, en parte, porque la sobre valora tanto que la idealiza. Nunca ha llegado a preguntarse quién es Angiolina en realidad. Y tampoco ha sabido decir a Amalia ni una palabra verdadera, ni siquiera en sus últimos momentos:

> Descubrió una nueva analogía entre su relación con Angelina y su relación con Amalia. De ambas se alejaba sin ser capaz de decir la última palabra que hubiera servido para dulcificar por lo menos el recuerdo de las dos mujeres.
>
> Amalia no podía oírla. A Angelina no se la había sabido decir.
>
> (*Senilità*, cap. XII, 320) (Anexo I, 11)

Y, sin embargo, Brentani siente esos momentos pasados con Ange como los más vivos de toda su vida. Cuando Angiolina lo abandona, no le queda nada por lo que vivir, así que se refugia en sus recuerdos, vive en el pasado como un anciano. Por otra parte, Brentani juega con la terminología socialista. Dice a Angiolina que las condiciones sociales les separan (ella es proletaria y él burgués) y le habla de injusticia social y de

deseos de reforma. En cambio Angiolina acepta la sociedad tal y como es e intenta escapar de su situación de pobreza con los únicos medios que tiene a su alcance, sin plantearse problemas políticos.

Todo ello nos lleva a la última novela, *La Coscienza di Zeno*, en la que el individuo es capaz de mirar y analizar su propia experiencia vital pero, como en el episodio de la muerte del padre, es incapaz de transmitir esa experiencia a los demás. En este caso, esa incapacidad es mutua, puesto que tampoco el padre es capaz de trasmitir a su hijo lo que siente por él. Será en esa segunda parte inconclusa que es *Le Confessioni de il Vegliardo* en la que un Zeno viejo y con un hijo con el que no puede comunicarse entiende tanto la postura de su padre como la de su hijo, con el que se identifica. Por otro lado, las memorias que escribe son un intento de comunicarse con él mismo, de comprender el porqué de su actitud para poder así abrirse al resto del mundo.

En *Corto Viaggio Sentimentale*, el señor Aghios también se confiesa a sí mismo que no entiende a su mujer y a su hijo. Ambos comparten un código que lo deja a él fuera de toda intervención. Sin embargo, no tiene ninguna dificultad para entablar conversación con sus compañeros de viaje, en especial con Bacis, un joven que tiene aproximadamente la misma edad que su hijo.

Podemos concluir este punto considerando el uso extraño o anormal del lenguaje como uno de los factores que convierten a los héroes mannianos y svevianos en seres apartados de la sociedad. Estos personajes sienten su discurso como una proyección de sus sentimientos, de su mundo interior, de lo que ellos son. Sin embargo, el hecho de utilizar un código que no se ajusta al cotidiano empleado por la burguesía hace que la comunicación entre ésta y el artista sea imposible. El lenguaje, por tanto, aparece como un mecanismo de alienación, a la vez que es la vía de escape de todos los pensamientos

reprimidos de los personajes, aunque el mensaje siempre es unidireccional. No existe una respuesta positiva por parte del medio burgués, que se limita a ignorar y a excluir al artista de su vida natural y sencilla.

2. C. La Sensibilidad Artística.

2. C. 1. La escritura.

Tanto los personajes de Thomas Mann como los de Italo Svevo tienen una fuerte sensibilidad artística que expresan mediante diferentes manifestaciones. La música, la literatura, el gusto por el teatro, y la ópera en concreto, o cierta capacidad para percibir la belleza hace de estos individuos unos privilegiados, pero a la vez unos extravagantes que no encuentran su sitio en el estrecho panorama social que impone la burguesía. Tal vez por cierta identificación de los autores con sus personajes, muchos de ellos gozan de habilidad para la escritura, arte que les proporciona la posibilidad de mostrar sus sentimientos y, en muchos casos, el único medio de expresión de sus dudas, frustraciones y deseos.

En el caso de Thomas Mann encontramos algunos relatos y novelas escritas en primera persona. El narrador es, en ocasiones, el protagonista de la historia narrada y, en otras, el intermediario entre el lector y los sucesos contados. En ambos casos, sin embargo, encontramos un claro conocimiento por parte del narrador de su función en la obra y del poder que ejerce al poseer la autoridad para presentar los hechos desde un punto de vista u otro.

El relato *Der Tod* es un extracto de un diario y recoge los últimos días de vida de un conde cuyo nombre no se revela. El personaje sabe que va a morir a los pocos días, porque desde siempre ha sabido en su interior que morirá el 12 de octubre de su cuadragésimo cumpleaños. Habla con extrema libertad acerca de los sentimientos que le

produce la cercanía de la muerte, que percibe como un alivio, y la angustia que experimenta por dejar sola en el mundo a su hija pequeña y huérfana de madre. Se trata de una situación fuera de lo común. No parece que la intención del conde sea confesar sus sentimientos o dejar un testimonio sobre sus últimos días. Escribe para él, como única liberación posible del pesar que siente. El diario se convierte en su punto de apoyo y referencia para analizar y asimilar lo que le está sucediendo.

Der Bajazzo, por su parte, también está escrito en primera persona y se trata de una corta autobiografía del personaje. La selección de los acontecimientos narrados no es aleatoria, sino que el narrador se preocupa de elegir aquellos sucesos que han marcado y conducido su vida hacia la realidad que vive. Muestra las experiencias vitales que lo han llevado a ser un artista, un bufón, tal y como anunciara su madre en su niñez. Este mismo tema lo vuelve a retomar Thomas Mann en su última novela, *Bekenntnise des Hochstaplers Felix Krull*. Al espíritu de su relato anterior une ciertos tintes procedentes de la novela picaresca que modifican la visión derrotista que se percibe en *Der Bajazzo*, por el espíritu de superioridad y autocomplacencia que desprende el personaje de Felix Krull. En cualquier caso, se repite el tópico del nacimiento con unas capacidades especiales para todo lo estético -por ejemplo el gusto por los disfraces, la habilidad de mentir, la sensibilidad para el placer físico- pero se refuerza con las especiales condiciones familiares de los Krull, que en nada encajan con la formalidad de la vida burguesa de la familia del personaje de *Der Bajazzo.*

Por otra parte, encontramos novelas en las que el narrador no es protagonista de la historia narrada pero se siente íntimamente unido a ella. Vemos este hecho en los narradores de *Joseph und seine Brüder*, *Doktor Faustus* y *Der Erwählte*. En el primer caso el lector no tiene conocimiento explícito de la identidad del narrador; sin embargo,

no es un narrador omnisciente que presenta los hechos en tercera persona sin más, sino que hace constantes apelaciones al lector, ya sea para justificar el modo en el que ha tratado los sucesos, o para convencerlo de que no se deje llevar por ciertos sentimientos con respecto a los personajes sino que procure enfocar el asunto desde un determinado punto de vista. En *Doktor Faustus* y en *Der Erwählte* los narradores se presentan a sí mismos y dan los motivos por los que van a llevar a cabo la tarea de contar la historia de Adrian Leverkühn y Gregorius. Serenus Zeitblom y fray Clemente, el Irlandés, se ven envueltos por alguna razón en la tarea de exponer ante el mundo las historias terribles que ocurren a unos hombres extraordinarios. Tanto uno como otro insertan en la historia su propia visión del asunto y tratan en todo momento de interceder por los personajes ante el lector. Este hecho los convierte en parte integral de la historia, y pasan a ser, en la mente del lector, un personaje más de la obra pero en un nivel espacial y temporal distinto.

En cuanto al tema de la escritura en sí, hay además otras dos obras en las que los personajes, escritores ambos, reflexionan sobre este arte. *Schwere Stunde* y *Lotte in Weimar* nos presentan a dos grandes mentes de la literatura universal, Schiller y Goethe, debatiéndose sobre la función y la relevancia de su arte, así como sobre la dificultad de plasmar en palabras la belleza misma.

El primero se trata de un relato corto que recoge el monólogo interior de un artista del que no se dice el nombre, pero en el que se reconoce a la figura de Schiller. El tema principal es la crisis creativa. El artista se encuentra en ese momento anterior a la creación literaria en el que el caos invade la mente del autor. La duda, la desconfianza en la capacidad propia, la presión que ejerce la fama configuran las dificultades contra las que tiene que luchar el artista. El personaje compara su obra, fruto de un sufrimiento

constante por la búsqueda de una expresión más adecuada, con la sabiduría y la paz creativa que desprenden las obras de un amigo que tampoco se nombra, en este caso, supuestamente, Goethe. La batalla por mostrar lo natural en el arte es una lucha contra su propia esencia. El arte no es natural sino artificial y como tal la naturaleza se resiste a dejarse manipular por él. Aquí Thomas Mann recoge las teorías de Schiller en *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Por otra parte, Mann representa en la angustia de Schiller, su propio sufrimiento, ya que comparte con este autor el afán por encontrar una manera natural de expresar el arte.

En el otro extremo se encuentra el capítulo séptimo de *Lotte in Weimar*. Este capítulo, a modo de respuesta al relato anterior, recoge las reflexiones de Goethe en su edad madura. Su sufrimiento es distinto, nos encontramos ante otro tipo de artista. Goethe, al contrario de Schiller en el momento en el que se supone que lo retrata *Schwere Stunde*, posee un gran capital y un reconocimiento social del que no puede ni quiere escapar. Goethe ejerce su poder sobre sus allegados, pero también sobre toda Weimar. Su fama lo ha convertido en un ser despótico que desprecia a los demás, a los que no considera a su altura. De hecho, hace referencia a la pérdida de su otro igual, Schiller, ya fallecido. Sin embargo, esta autosuficiencia no impide que, como artista, sufra. Su angustia se debe a que se reconoce a sí mismo como el último heredero de la cultura clásica, como el último valuarte del arte verdadero y ve cómo su cuerpo y su salud se van deteriorando y le impiden, de este modo, concluir todo el ambicioso plan creativo que se ha propuesto. De nuevo, aunque rodeado de gente y admirado por todos, el artista está sólo.

Pero quizá el caso en la obra de Thomas Mann que más relación guarda con el tipo de escritor que va a reflejar Italo Svevo en su obra sea el de Detlev Spinell, el protagonista del relato *Tristan*. En esta ocasión, Mann se acerca al personaje de un

modo burlesco. Todo en Spinell es grotesco y algo ridículo. Se llama a sí mismo escritor, pero la realidad es que sólo ha escrito una novela, que, en palabras de una paciente que la ha leído, resulta muy "raffiniert", expresión que el narrador se apresura a matizar como "bárbaramente aburrida". A todo ello se une esa tendencia de Spinell a sufrir ciertos arrebatos estéticos que lo hacen suspirar continuamente "¡qué belleza!". La escritura es para el personaje un refugio, una máscara que le permite dar una apariencia de bohemio y le evita el duro trance de reconocer que es un ser inútil. Este mismo planteamiento y con el mismo tono burlesco e irónico se encuentra en la personificación del escritor en la obra de Italo Svevo.

La escritura es un lugar común en la obra de Svevo. A excepción de los relatos cortos, en los que no siempre se cumple esta premisa, todos los personajes de este autor son, han sido o se descubren a sí mismos como escritores. Alfonso Nitti se consagra a la escritura de un tratado que, en su opinión, le hará destacar en el ámbito despersonalizado y opresor de la ciudad y la banca; Emilio Brentani se siente orgulloso y en cierta medida realizado porque ha llegado a escribir y publicar una novela en su juventud; el Sr. Aghios, el comerciante que viaja de Milán a Trieste en *Corto viaggio sentimentale*, toma conciencia, tras una discusión con otro pasajero, de que en realidad tiene alma de artista y que, tal y como lo califica su interlocutor, es un *poeta travestito;* Mario Samigli, el protagonista del relato *Una burla riuscita*, siente renacer sus anhelos de literato cuando cree que un editor extranjero se ha interesado por una novela olvidada que escribió cuando aún tenía esperanzas de triunfar como artista; Zeno Cosini, por su parte, se ve obligado a escribir sus memorias a causa de una terapia que le ha recomendado su psicoanalista; el protagonista de *La novella del buon vecchio e la bella*

fanciulla, por último, dedica sus últimos días de vida a escribir un tratado sobre lo que la juventud debe a la vejez.

La relación de Ettore Schmizt con su actividad como literato, aquella que lleva a cabo bajo el pseudónimo de Italo Svevo, nunca fue fácil. Al igual que el vicio de fumar, considera la literatura como una debilidad a la que no puede renunciar, pero que reconoce perjudicial para su desarrollo como comerciante que debe ganarse el respeto de sus clientes. El 6 de junio de 1900 le escribe a la mujer:

> Sai, ad onata che io sia tutto intento a divenire nel più breve tempo possibilie un buon industriale e un buon commerciante io di pratico non ho che gli scopi. Resto sempre dinanzi al nuovo oggetto l'antico sognatore (...) Deve esserci nel mio cervello qualche ruota che non sa cessare di fare quei romanzi che nessuno volle leggere e si ribella e gira vertiginosamente te presente e te assente (...) Devi pensare quanta violenza mi feci per saltare a piè pari nelle nuove occupazione. Devo esserne intimamente scosso e quando senza chiamarlo mi viene fatto il romanzo, io che amai sempre tutto quello che feci resto stupito dinazi all'evidenza delle mie immagini e dimentico il mondo intero. Non è l'attività che mi rende tanto vivo, è il sogno.
>
> (*Epistolario*, lettera alla moglie, 06-06-1900, 195-196)

La escritura se convierte para Svevo, según Genco (2000: 107), en aquello que le hace estar vivo pero que a la vez le causa un gran dolor porque le impide convertirse en un burgués convencional. La literatura no es un juego, una distracción, sino aquello que da sentido a su vida. Sus relatos toman sus experiencias autobiográficas como materia prima que, mediante la subjetividad y la depuración narrativa, se convierten en arte, tras un proceso de análisis y reflexión. La literatura es una exploración constante y sarcástica de la propia persona. A este respecto, Blazina (1996, 22-23) compara el sentimiento de Svevo con respecto al arte con el de Tonio Kröger:

> L'idea sveviana della compresenza problemática, nell'artista, di un impegno pratico e di un talento estetico rovescia il luogo comune della refrattarietà, orgogliosa o infelice, dell'artista alla vita. Nell *Tonio Kröger* manniano, l'apologo narrativo più limpido scritto sul tema, il protagonista, pur teorizzando la radice totalmente borghese di quell'amore per il semplice e il convenzionale in cui consiste, a suo avviso, lo spirito artistico, continua a riconoscere tra il mondo dei broghesi autentici, calati nell'esistenza (Ingeborg e Hans che ballano), e il borghese sviato nell'arte ma incline al rimpianto (Tonio che osserva la danza dietro i vetri) un'incomparabilità che deriva sì da inclinazioni individuali diverse, ma anche da una distinzione professionale precisa: "un banchiere non criminale, un banchiere incensurato e solido che scriva novelle, *questo è escluso che si verifichi*".

En los 25 años que separan *Senelità* (1898) y *La Cocienza di Zeno* (1923), Svevo solamente publica del 1919 al 1921, en el periódico "La Nazione", artículos dedicados al tranvía de Servola, a las costumbres inglesas y la cronología fantástica de Trieste del 1921 al 2021. Sin embargo, el que no publicara su obra narrativa no significa que renunciara al acto de escribir. Es precisamente en estos años cuando se desarrolla su actividad como dramaturgo, con sus numerosas comedias, algunos de sus relatos cortos más importantes y algunos ensayos como "Ottimismo e pessimismo", "L'uomo e la teoria darwiniana", etcétera. Pero aún así, se avergüenza de una actividad que no considera adecuada a su posición social. Le pide a su mujer, tras confesarle que está trabajando en una comedia: "Non raccontarlo a nessuno perché è cosa che farebbe ridere i topi: trovarsi in una città straniera e fare commedie!". (*Epistolario,* lettera alla moglie, 10-6-1901, pp. 267-268). Svevo nunca abandona la esperanza de llegar a ser un gran literato. Cuando en 1902 afirma: "io, a quest'ora e definitivamente ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura" (*Racconti, Saggi e Pagine Sparse,* página del diario de diciembre de 1902, 818), está renunciando a su afán de reconocimiento externo, pero no a su actividad como escritor. Sobre esta distinción entre escritura y literatura reflexiona Mazzacurati (1998: 210-221) y considera que, para Svevo, la escritura constituye la esfera privada del acto creativo; su trabajo como escritor propiamente dicho. Mientras que la literatura conlleva el hecho del reconocimiento público de esa actividad privada. Cuando Svevo habla en sus diarios y en sus cartas de su determinación de abandonar para siempre el "vicio de la escritura", se está refiriendo, según Mazzacurati, a esa faceta estrictamente divulgativa que definiríamos como literatura, pero no a su actividad creativa.

Para el propio Svevo, el acto de la escritura es una disciplina que el literato ha de imponerse; una rutina diaria, más higiénica que artística:

> Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente. Si deve tentar di portare a galla dall'imo del propio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che non sia il o non sia puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarria, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non più. Altrimenti facilemente si cade –il giorno in cui si crede d'esser autorizzati di prender la penna –in luoghi comuni o si travia quel luogo propio che non fu a sufficienza disaminato. Insomma fuori della penna non c'è salvezza. Chi crede di poter fare il romanzo facendone la mezza pagina al giorno e null'altro, s'inganna a partito. Ma d'altronde questa paginetta scritta sotto l'impressione di un dato momento, del calore del cielo, del suono della voce di un propio simile, non diverrà mai altro di quello ch'è; la pagina più sincera ma di un'impressione troppo inmediata e violenta. Non bisogna pensare di rapezzare con tali pagine qualche cosa di maggiore. Napoleone usava notare quanto non voleva più dimenticare su un foglietto di carta che poi stracciava. Stracciate anche voi le vostre carte oh! formiche letterarie. Fate in modo che il vostro pensiero riposi sul segno gráfico col quale una volta fissaste un concetto, e vi lavori intorno alterandone a piacere parte o tutto, ma non permettete che questo primo inmaturo guizzo di pensiero si fissi subito e incateni ogni suo futuro svolgimento.
>
> (*Racconti, saggi e pagine sparse*, 816).

Sin embargo, tal y como sugiere Svevo, la escritura no es en sí arte. La escritura es una tarea diaria que el escritor debe llevar a cabo para sacar y liberar el texto literario. Es el instrumento, y a la vez, la materia prima que la literatura, entendida como fenómeno estético, debe depurar, extrayendo de ella la obra de arte.

El conflicto entre el carácter personal e íntimo de la escritura y la frustración que produce la falta de reconocimiento social de esa actividad lo comparten también sus personajes. Todos ellos se sienten fracasados e incomprendidos. Alfonso escribe un tratado filosófico, que todos alaban, pero por el que nadie se interesa, de manera que se ve obligado a degradar sus altos ideales y dedicarse a escribir una novela sentimental para atraer la atención de la hija de su jefe. Emilio Brentani escribió en su juventud una novela que le abrió las puertas de la amistad con el escultor Stefano Balli y a la que se aferra como garantía social de su condición de artista. En este sentido, Mario Samigli sigue las mismas pautas de Brentani. Su novela *Giovanezza* y sus pequeñas fábulas le proporcionan la admiración de su hermano inválido, al que cuida en una especie de sistema simbiótico en el que Mario es el punto de conexión de su hermano con el exterior y éste, a su vez, le proporciona la dosis diaria de reconocimiento que necesita para seguir creyéndose un artista. Por su parte, Zeno trata constantemente de matizar

ciertos aspectos de sus anotaciones que pudieran parecer equívocos al futuro lector y que pudieran resultar negativos para la imagen social que quiere mostrar. El "Buon Vecchio" se afana en escribir un tratado que justifique socialmente la relación "irregular" que mantiene con su joven amante.

Sin embargo, el afán por obtener aprobación social a través de la literatura no siempre es percibido como algo positivo. Entre la burguesía, la literatura es un bien de consumo, un entretenimiento, frívolo si se quiere, que no tiene por qué conllevar prestigio. El artista se mueve entre sus aspiraciones sociales y sus tendencias artísticas, sin poder armonizarlas. Mientras la literatura de corte filosófico supone un valor de reafirmación de la posición social que se ocupa, la literatura frívola y evasiva se considera una pérdida de tiempo, una lacra de la sociedad.

Alfonso Nitti se encuentra, tras su llegada a la ciudad, en una posición en la que no forma parte de ningún mundo. Tanto en el banco como en su pueblo es un extraño y en ningún sitio obtiene el reconocimiento que cree merecer. Por ello cree que escribir un libro le proporcionará la dosis de respeto que busca. Él no es un burgués, sino sólo un pequeño empleado de banca, y sabe que con sus escasas habilidades laborales nunca llegará a ascender socialmente. De ahí que tome el camino del artista, del literato. Los artistas tampoco son burgueses, pero gozan de cierta consideración en los círculos cultos. Escribir un libro es la última oportunidad que le queda a Alfonso para no defraudar las esperanzas que su madre y él mismo habían puesto en su estancia en la ciudad. En el caso de *Una Vita*, el hecho de ser tenido por un literato permite a Alfonso entrar en casa de los Maller. Sin embargo, Alfonso no es considerado enteramente como parte de esa sociedad. Annetta, a su vez, forma en torno suyo una corte de admiradores aficionados a la literatura. Para ella es un juego que le permite transgredir de una forma

aceptable socialmente los límites de la moral burguesa. Sabe que una burguesa rica no puede dejarse arrastrar por impulsos eróticos, de ahí que busque sustitutos en todos esos literatos que le muestran su amor en las reuniones que mantienen en su casa. Los debates en su salón tienen más intención de conseguir un buen matrimonio que verdadero interés literario. Este desajuste de intereses hace que el personaje de Alfonso fluctúe entre dos mundos a los no pertenece, el de los ricos burgueses y el de los incultos proletarios. En este contexto desempeña también un papel relevante la figura de Macario, el primo de Annetta y supuesto amigo de Alfonso. Macario tolera los devaneos de su prima siempre que no pongan en peligro sus aspiraciones de boda con ella y así heredar la rica fortuna de su tío.

En cualquier caso, aunque los intereses literarios de los primos no están basados en un verdadero conocimiento de la literatura y el arte, Alfonso no es capaz de imponer ante ellos su superioridad intelectual. Una de las primeras conversaciones de Alfonso y Macario, ya reseñada anteriormente, trata sobre la calidad literaria de Balzac. Macario niega que éste sea el padre del naturalismo y Alfonso, que discrepa, no se atreve a contradecir a Macario porque es consciente de que nada puede ante la desenvoltura con la que Macario utiliza las palabras. Por otro lado, el proyecto de escribir una novela sentimental entre Alfonso y Annetta se presenta desde un primer momento como fallido. Ella quiere reservarse la toma de decisiones final sobre los posibles cambios en el relato. Él debe escribir la primera versión de cada capítulo y ella corregirla añadiéndole los diálogos, aludiendo un mayor conocimiento de la vida social. La chica siempre se queja del estilo demasiado descriptivo de Alfonso y prefiere más acción, quizá como prueba de la diferencia de carácter entre los dos personajes. Poco a poco, Alfonso va notando que su trabajo en la novela es cada vez más monótono y empieza a sentirse igual que si trabajara en el banco. Por supuesto, esta colaboración se rompe en

el momento en el que se deteriora la relación sentimental. Genco (2000: 109-112) hace notar el escenario en el que produce el encuentro sexual entre los dos personajes. No es en el dormitorio sino en la biblioteca, un sitio austero y frío lleno de libros. Según este autor, el lugar es símbolo de la relación entre ambos, que no se ha basado en el amor y en los sentimientos, sino en la pura creación intelectual.

Sin embargo, la condición social no es determinante para que se dé el sentimiento de alteridad entre los literatos de la obra de Svevo. Si Alfonso era un ser asocial, Emilio se halla completamente insertado en la sociedad triestina. Tiene treinta y cinco años y es empleado en una empresa aseguradora, lo que le permite tener una existencia modesta pero no pobre, que comparte con una hermana soltera algo más joven que él. Sólo lo distingue del resto del ambiente que lo rodea su gusto especial por la literatura. En este caso, la literatura sirve al personaje para desligarse de su origen pequeño burgués. No espera el reconocimiento general, le basta la aprobación sincera de los que forman su entorno: su hermana Amalia, su amigo Balli y su amante Angiolina. El personaje vive en una continua pose de artista que conoce la vida y que, por tanto, está por encima de sus pequeños pormenores. De hecho, cuando Balli le advierte con respecto a la doble cara de Angiolina, Brentani responde: "¿En un atolladero yo, a mis años y con mi experiencia?". Y sigue el narrador: "Hablaba muchas veces de su experiencia. Lo que se creía con derecho a llamar así era algo que había chupado de los libros, una gran desconfianza y un desprecio por sus semejantes" (*Senelità*, cap. I, 17). Es decir, que frente a los peligros que puedan venirle de parte de la vida, en este caso Angiolina, él se ve a salvo por haber escrito un libro:

> La carrera de Emilio Brentani era algo más complicada en tanto que estaba repartida en dos ocupaciones y dos metas bien diferentes. Un empleúcho de poca monta en una compañía de seguros le proporcionaba lo estrictamente necesario para subvenir a las necesidades de su corta familia. Su otra carrera era literaria y, aparte de una insignificante reputación – que más que su ambición satisfacía su vanidad -, no le acarreaba ningún beneficio, aunque menos aún fatigas. Desde hacía muchos años, tras haber publicado una novela muy ensalzada por la prensa local, no

> había escrito nada, más por abulia que por falta de confianza. La novela, impresa en papel de mala calidad, se iba poniendo amarilla en el almacén de las librerías, pero así como en el momento de su aparición Emilio había sido considerado simplemente como una gran esperanza, ahora era tenido por una especie de personalidad literaria que ya contaba en el pequeño balance artístico de la ciudad. El juicio primero no había sufrido rectificación, sino que había evolucionado.
>
> (*Senilità*, cap. I, 8) (Anexo I, 12).

Según D'Antuono (1986: 81-84), Emilio busca un consuelo para su sentimiento de culpabilidad tras la muerte de su padre y decide dedicarse al arte, a la escritura. Escribe una novela en la que inventa, siguiendo las modas de la época, una heroína:

> (…) Había escrito una novela, la historia de un artista joven echado a perder física e intelectualmente por culpa de una mujer. En aquel joven se había pintado a sí mismo, había puesto en él toda su ingenuidad y su dulzura. A su protagonista la había imaginado sobre los modelos literarios entonces en vigor: una mezcla de mujer y de tigre. De felino eran sus movimientos, los ojos. El carácter sanguinario. Nunca había conocido a una mujer, y se la había imaginado así, como una especie de animal casi imposible de imaginar naciendo y creciendo en la realidad. Pero ¡con qué convicción la había descrito! Había sufrido y gozado con ella llegando a sentir a veces incluso que vivía dentro de sí aquella mezcolanza híbrida de tigre y de mujer.
>
> (*Senilita*, cap. X, 204) (Anexo I, 13)

Poco después, cuando conoce a Angiolina, cree haber encontrado a la joven que él inventó, y cuando rompe la relación que mantiene con ella pretende llevar a la literatura aquello que ha vivido, así como antes llevó a la vida aquello que había escrito. Pero se encuentra con que esa representación que él intenta hacer de Angiolina no se corresponde con la realidad:

> Volvió a coger la pluma y en una sola noche escribió el capítulo de una nueva novela. Había encontrado una nueva vía para el arte y quiso adecuarse a ella escribiendo la verdad. (…)
>
> El hombre no se parecía a él en nada, y en cuanto a la mujer, seguía teniendo algo de la mujer-tigre de la primera novela, pero sin vida ni sangre. Pensó que la verdad aquella que había pretendido contar resultaba menos verosímil que los sueños que años atrás quiso hacer pasar por verdades. Al llegar a ese punto se sintió desconsoladamente apático y ese sentimiento le produjo una angustia punzante. Dejó la pluma, lo metió todo en un cajón y se dijo que ya seguiría en otra ocasión, tal vez al día siguiente mismo. Este proyecto bastó para tranquilizarlo; pero nunca volvió a reemprender el trabajo.
>
> (*Senilità*, cap. X, 204-205) (Anexo I, 14).

Por eso el personaje necesita volver a encontrarse con Angiolina, para intentar vivir esa experiencia que ha inventado en su novela, pero también para recuperar la vitalidad que encontró en los primeros momentos de su romance. La literatura sustituye de esta forma a la experiencia vital. Brentani es incapaz de ver la diferencia entre la

realidad y la invención. Lo que una le niega lo busca en la otra. Pero, en lugar de servirse de las experiencias vitales para crear un personaje de ficción, intenta aplicar características ficticias a la persona real de Angiolina: "Procuraría volver a ver a Angelina simplemente por probarse a sí mismo si era capaz de hablar y pensar con calor. Tenía que llegarle de fuera ese calor que no había encontrado dentro de sí, y esperaba vivir la novela que no acertaba a escribir" (*Senilità,* cap. X, 207) (Anexo I, 15). Esto es un gran cambio con respecto a la modestia, timidez e inseguridad de Alfonso. Sin embargo, esa seguridad y superioridad sólo la ejerce con la gente a la que cree más débil, como Ange o Amalia. Cuando se enfrenta a Balli, cuya experiencia ante la vida es mucho más activa, se vuelve pasivo.

En el caso de Zeno el lector se encuentra con la particularidad de que no sólo se nos habla de que el personaje es escritor, sino que podemos leer lo que escribe y conocerlo a través de sus escritos. Según Saccone (1973: 20-22), la escritura de Zeno es fragmentaria, puesto que se nutre de recuerdos parciales de una realidad pasada. A lo largo de la novela se ve cómo lo que en un principio comenzó como un experimento propuesto por el doctor S., poco a poco se va convirtiendo en una obsesión del personaje, puesto que esos recuerdos le traen evocaciones del pasado. Es la escritura la que le desvela al personaje su propia vida; y es a través de la escritura cómo Zeno trata de modificarla a su antojo, de manera que rescribe su propia historia. Los escritos que el personaje hace a lo largo de toda la novela y que la constituyen son, además del hilo conductor que nos marca el tiempo en la novela, el elemento que inmortaliza la vida de Zeno. Lo que queda impreso en el papel será la única verdad sobre su vida:

> (...) Lo malo es que no anoté de cuántos días necesitó ese presente para cambiar así. Y en el caso de haberlo anotado no hubiese podido decir más que esto: en la mente del setentón Zeno Cosini las cosas maduran en tantas horas y tantos minutos. Se hubiese necesitado gran cantidad de experimentos con los más variados individuos para llegar a descubrir una ley general que fijase la frontera entre el presente y el pasado.
>
> (*Il Vecchione,* en *El viejo y la jovencita,* 185) (Anexo I, 16).

Literatura y vida se unen en los diarios y la frontera entre ambos queda totalmente difuminada. La escritura en el último Zeno es una puerta al rejuvenecimiento. Le trae recuerdos que le hacen revivir su juventud pasada, en una especie de eterno retorno. La escritura no es para Svevo ni imitación ni invención, sino una repetición en la que se libera la propia vida de forma intensa. De manera que escribir ya no será una manera de situarse fuera de la vida, sino una forma de reconquistarla, de apresarla para que no nos abandone con el paso del tiempo:

> No me siento viejo pero tengo la sensación de estar oxidado. Debo pensar y escribir para sentirme vivo porque la vida que hago, entre la virtud que poseo y que se me atribuye y tantos afectos y deberes que me atan y me paralizan, me priva de cualquier libertad. Vivo con la misma inercia con la que se muere. Y quiero moverme, despertarme. (…)
>
> Por eso para mí escribir será una medida de higiene a la que me dedicaré cada día un rato antes de tomarme los medicamentos. (…)
>
> Ya en otra ocasión escribí con el mismo propósito de ser sincero, como una práctica de higiene, pues aquel ejercicio debía prepararme para una cura psicoanalítica. La cura no resultó, pero los escritos quedaron. Ayer los releí. (…) Y los escritos están ahí, siempre a mi disposición, salvados de cualquier desorden. El tiempo aparece en ellos cristalizado y puede encontrarse si se sabe abrir la página que corresponde. Como un horario de trenes.
>
> Es verdad que yo hice todas las cosas que allí se explican, pero leyéndolas mi vida me parece más importante, y no tan vacía y larga como siempre la he juzgado. Se comprende que cuando se escribe sobre la propia vida se la representa más seria de lo que en realidad es. La vida misma es diluida y por eso ofuscada por demasiadas cosas que, en su descripción, no son mencionadas. No se habla de la respiración a menos que se convierta en asma, y ni siquiera de vacaciones, comidas y sueños hasta que por una causa trágica empiezan a faltar. (…)
>
> Ya por esta razón la descripción de la vida, una gran parte de la cual, aquella de la que todos sabemos y no hablamos, se elimina, aparece más intensa de lo que en realidad es.
>
> En definitiva, la vida se idealiza cuando se explica y yo me dispongo a afrontar dicha tarea por segunda vez, temblando como si se acercase algo sagrado. Quién sabe si en el presente, observando con atención, no encontraré algún resto de juventud que mis piernas cansadas no me permiten seguir y que busco evocar para que vuelva a mí.
>
> (*Il Vecchione*, en *El viejo y la jovencita*, 182-183) (Anexo I, 17).

Por otra parte, *La coscienza di Zeno* permite al lector acercarse al propio acto creativo en un episodio en el que Zeno narra la singular competición que llevan a cabo él y su cuñado Guido en torno a la escritura de fábulas (anexo I, 18). Tenemos aquí un ejemplo de unos personajes que ejercen la escritura. Pero no sólo eso, sino que el texto analiza porqué y para qué utilizan los personajes la creación literaria. En el caso de Guido es una forma de demostrar su superioridad intelectual ante la crítica que Luciano le había hecho poco antes acerca de un negocio que podía haber sido bueno, pero que

Guido rehusó llevar a cabo. La creación literaria pone a Guido en un plano superior en el que los negocios pierden su sentido frente al placer de la creación. Zeno, en cambio, se decide a probar suerte en la composición de fábula sólo por su inclinación natural a competir con Guido. Él mismo reconoce que lo que Carmen, la amante de Guido, pueda pensar no le importa en absoluto, pero también se da cuenta de que esa pulsión competitiva es algo natural en él. Frente a la competencia de los dos cuñados, aparece el razonamiento lógico y burgués de Luciano, que inmediatamente pregunta qué beneficio se le puede sacar a la composición de fábulas. Por otro lado, la figura de Carmen funciona aquí como motivadora involuntaria de dicha competición literaria. Cabe destacar también que Zeno dude sobre la autenticidad de la primera fábula escrita por Guido, lo que va muy acorde con la personalidad disimulada y doble de Guido.

Mario Samigli también se cree conocedor de la vida como Emilio Brentani y muestra de ello son las fábulas que escribe, en las que las modestas vidas de los animales pretenden condensar el carácter humano en general (véase anexo I, 19). Según Scrivano (citado por Beer, 1979: 119), son la expresión cruel y profunda de su propia experiencia psicológica. Por otra parte, Samigli considera que su "éxito" literario -recordemos que el personaje cree que su antigua novela va a ser reeditada en una versión traducida- conlleva también la pericia en los negocios, y así desoye las advertencias de su hermano, que por estar postrado en la cama no cuenta, según Mario, con suficiente perspectiva crítica. Se olvida, sin embargo, de que su hermano es el mayor conocedor de su obra, y el único que advierte que dicha obra carece del menor interés para el gran público.

El caso del Sr. Aghios es, quizás, el más singular. No estamos ante un escritor que no encuentra su lugar en un mundo burgués, sino ante un burgués que de repente se da cuenta de que en el fondo es un artista reprimido, un "poeta travestito". La primera

reacción es la de cualquier burgués que se precie, esto es, de rechazo ante una condición que considera inferior a su clase. Sin embargo, a lo largo de su viaje se da cuenta de que realmente es un artista porque, como ellos, ha intentado inventar otras vidas: en este caso, el Sr. Aghios ha intentado inventar su propia vida aprovechando las oportunidades que para ello le da el estar de viaje. Es también significativo que el momento en que se acepta como poeta coincide con una derrota social, por así llamarla, porque él, un hombre de negocios acostumbrado al triunfo, ha sido estafado por el joven con el que ha compartido todo el trayecto. Se confirma de este modo, también en este caso, la tendencia de los artistas svevianos al fracaso social.

Decíamos antes que Svevo tiende a representar la realidad de su época, que considera prestigiosa una literatura seria y consagrada, mientras que tacha de frívola otra de carácter más evasivo. Basándose en estos argumentos, el "buon vecchio" pretende recuperar de manos de la literatura la reputación y el respeto de los que gozaba antes de lanzarse a una relación amorosa con la "bella fanciulla". Para ello, recurre a la elaboración de un tratado filosófico, género que dota de seriedad al asunto, que no es otro que la oportunidad de las relaciones entre ancianos y jóvenes. Recorre de esta manera Svevo el camino inverso, yendo desde un plano burgués acomodado a uno artístico.

Podríamos concluir que, aunque ambos autores recurren al motivo de la escritura, el enfoque y la finalidad de la misma son distintos en uno y otro caso. Los personajes mannianos encuentran en la literatura un medio para dar a conocer al mundo aquello que les preocupa o les obsesiona. La escritura es para ellos un medio de comunicación, un lenguaje que comparten con el resto de la sociedad y que les permite decir lo que de otra manera no son capaces de expresar. Por su parte, los personajes

svevianos buscan en la escritura el camino hacia su propia consagración. Necesitan darse a conocer, sentir la admiración de los otros, una admiración que creen merecer y que, según ellos, la obra literaria les puede proporcionar. De esta manera, en las obras de Mann, la función de la escritura es producir un efecto hacia fuera, desde el artista hacia el público; mientras que en el caso de Svevo el objetivo es que la obra literaria provoque un efecto inverso, desde el público hacia el artista.

2. C. 2. La Música

Los personajes de Thomas Mann tienen una singular relación con la música. El propio Thomas Mann dedica largas reflexiones al fenómeno musical y considera que la literatura y la música tienen una serie de relaciones estructurales y espirituales que él quiere representar en su obra:

> Siempre he amado la música y la he considerado en cierto modo como el paradigma de todo arte. Siempre he considerado mi talento como un tipo de musicalidad modificada y siento la forma artística de la novela como un modo de sinfonía, como un tejido de ideas y una construcción musical. En este sentido, subyace bajo mi libro *Der Zauberberg* principalmente el carácter de una partitura. El elemento romántico-alemán en la música ha sido siempre lo más próximo a mí, aunque también un temprano y probado amor hacia Chopin, del mismo modo que ha subsistido durante largo tiempo una decidida inclinación hacia el eslavo Tschaikowski, desde el que para mí, se extiende una línea alemana que lleva hasta un fenómeno tan moderno como el de Strawinski, cuyo arte me interesa vivamente.
>
> (Carta a B. Fucik, 15-4-1932, traducción propia) (Anexo I, 20).

> Es curioso: mi relación con la música tiene una reputación, yo siempre me he considerado como un músico literario, me he sentido medio músico, he trasladado la técnica del tejido musical a la novela, y recientemente, por ejemplo, Ernst Toch me ha denominado en una felicitación de forma expresa y enérgica como "iniciador[3] musical". Pero para escribir una novela musical, lo que a veces incluso da a entender cierta ambición, entre otras cosas o al mismo tiempo que otras, hasta llegar a conseguir una novela de la música, para esto, hace falta más que iniciativa; a saber, el estudio, que se desprende de mí con toda facilidad. Por ello, desde el principio he estado decidido por un libro que en todos los sentidos se inclina por el principio del montaje, sin intimidarme por no tener la bondad del apoyo ajeno: convencido de que la emoción, el aprendizaje, que tienen una función por sí mismos muy importante dentro de la composición, pueden lograr una vida propia simbólica, y a pesar de todo permanecer en su primitivo punto crítico de una forma intacta e integrada.
>
> (Carta a Theodor W. Adorno, 30-12-1945, traducción propia) (Anexo I, 21).

3. La traducción de la palabra "Initiiertheit" al español conlleva una gran dificultad puesto que es un término inventado en alemán. Está compuesto por un participio pasado sustantinvado. "Initiiert" significa iniciado, pero el sufijo "heit" lo sustantiva aportando el significado de una persona que ha sido iniciada en algo pero que además tiene la capacidad de transmitir esa fuerza iniciadora a los demás. Si nos permitiéramos inventar una palabra equivalente que en español sugiriera todas estas connotaciones yo propondría la palabra "iniciatividad". Sin embargo, he optado por elegir una palabra existente en español para la traducción.

A este respecto, cabe destacar el uso del *leit motiv* como elemento de conexión entre las composiciones musicales y literarias. La utilización del *leit motiv* es lo que diferencia las obras más tempranas de Mann de las posteriores, elaboradas siguiendo un complejo entramado de componentes que se relacionan a modo de notas musicales en una melodía. Así lo describe el propio Mann en *Relato de mi vida* (32-33), al hacer referencia al carácter musical de la novela *Tonio Kröger*:

> (...) es posible que hayan sido sus cualidades musicales las que le han granjeado tantas simpatías. Fue ésta, sin duda, la primera vez que conseguí hacer que la música influyese en mi producción, conformando su estilo y su forma. Por vez primera se concebía en ella la composición narrativa en prosa como un tejido de temas espirituales, como ese complejo de relaciones musicales que más tarde llevé a cabo en *Der Zauberberg* (La montaña mágica), en una medida mucho mayor (...) mi inclinación hacia una concepción artística de este tipo se remonta al *Tonio Kröger*. Sobre todo, en esta obra el *Leitmotiv* lingüístico no era tratado ya en forma puramente fisiognómica y naturalista, como todavía ocurría en *Los Buddenbrooks*, sino que había adquirido una transparencia de sentimientos ideales que le despojaban de su carácter mecánico, alzándolo hasta lo musical.

Guembe (1975: 161-162) recoge una relación de motivos (*leit motiv*) que acompañan a Tonio, Hans e Ingeborg y que los califican, creando en el lector una imagen concreta de los aspectos más representativos de cada uno:

> Esta oposición de los dos personajes se manifiesta en este primer capítulo en la reiteración de la frase "el rey ha llorado". Leitmotiv que traduce el estado emotivo de Tonio al tratar de hacer comprender a su amigo su predilección por el *Don Carlos* de Schiller. "El rey ha llorado", "está siempre tan solo y falto de amor" utilizado aquí como leitmotiv caracterizador de Tonio, quien se sentía solo y excluido de la gente ordenada y corriente (el original en alemán reza como sigue: *Der König hat geweint. Er ist immer so ganz allein und ohne Liebe*). En cambio, para Hans, no hay leitmotivs tomados de la literatura que lo definan, sino que las notas que le corresponden se refieren siempre a lo físico: modo de caminar, de saludar, hablar, el color de sus ojos, de sus cabellos, notas que por adición configuran el retrato o leitmotiv de la personalidad de Hans: hermoso, rubio, luminoso y fuerte. (...)
>
> En el capítulo segundo se intensifica el motivo del amor, modulado ahora con el siguiente leitmotiv: "Fue la rubia Inge, Ingeborg Holm". A este comienzo de frase musical se le agregan otras notas: "gruesa trenza rubia, los azules y risueños ojos rasgados", "alegre Inge"; "la rubia, la dulce Inge"; (*Die blonde Inge, Ingeborg Holm, die blonde, süsse Inge, die lustige, Inge*); y también dice: "Te amo, te amo, dulce Inge" (*Ich liebe dich, liebe, süsse Inge*) y también (*deine länglich geschnittenen, blauen, lachenden Augen, du blonde Inge*). Este leitmotiv, con diferente disposición es el caracterizador del amor de Tonio por la "alegre y hermosa Inge", "la rubia, la dulce Inge". A la vez se identifica con el de Hans en "rubia y luminosa", palabras con las que también define a su amigo adolescente.

En muchos de sus personajes, la música se convierte en su auténtico medio de expresión. Son seres retraídos que sólo son capaces de sacar todo el potencial que guardan en su interior a través de sus facultades musicales, en especial con el piano. En *Buddenbrooks*, Gerda inicia a su hijo Hanno en el mundo de la música, especialmente a Wagner, y con ocho años ya toca el piano. El niño, un ser débil, introvertido y sensible llega a momentos de éxtasis espiritual cuando se sienta delante de este instrumento. Su padre, que es incapaz de comunicarse con su hijo, lo observa en estas demostraciones musicales comprendiendo lo que supone para Hanno la música, pero sin poder compartir con él esta pasión. De hecho, Thomas Mann se preocupa por hacer comprender e involucrar en dicha locura al propio lector, al intentar recrear las sensaciones y sentimientos que provoca la música. En el capítulo segundo de la undécima parte presenta una descripción detallada y muy emotiva de una de las últimas ejecuciones musicales a las que se entrega Hanno. El texto que se reproduce a continuación es la culminación de un capítulo que ha recogido los acontecimientos cotidianos de un día cualquiera de la vida del joven Hanno a los quince años. La jornada escolar, con sus múltiples tareas que no ha preparado por haber dedicado el día anterior a asistir a una función teatral, se le presenta al muchacho como una lenta agonía. Su único aliciente es el apoyo incondicional de su amigo Kai. Como colofón, en la última clase aparece el director para hacer un examen sorpresa y aleatorio, que el pobre Hanno suspende. Cuando llega a casa, en cambio, todas estas preocupaciones desaparecen y da rienda suelta a todos sus sentimientos reprimidos en la ejecución de una melodía que parece ir creciendo y liberándose de la propia mano de su creador, para concluir en un frenesí que deja exhausto al muchacho. Este texto es quizá una de las muestras más claras de ese ideal de Thomas Mann de incorporar la música a su obra literaria:

> (...) Luego se sentó y dio comienzo a una de sus fantasías.
>
> Era una frase de compás y medio, un tema sencillísimo, fragmento quizá de alguna melodía conocida. Pero cuando por vez primera la atacó, con un vigor que no hubiera

sospechado en él, la hizo resonar como una sola voz, potente y grave, igual que si se tratase de la afirmación imperiosa, punto de partida de todas las combinaciones futuras, y nadie hubiera sido capaz de presentir lo que en realidad resultaría. Pero al repetirla, otra octava más alta, dándole un colorido lánguido y bien armonizado, pareció condensarse en un solo desenlace, en un apasionado y doloroso *diminuendo* que, gracias al vigor solemne y preciso con que era expresado, adquirió una fuerza singular, misteriosa y trascendental. Después comenzaron agitados movimientos, un cruce interminable de síncopas, vago, errante, desgarrador. Se percibían agudos gritos, como si un alma vibrante flotara sobre interrogaciones y no quisiera acallarse. Luego se remontaba sin cesar en armonías nuevas, inaccesibles, plañideras, tan pronto muriendo como renaciendo prometedoras. Y, cada vez, las síncopas más intensas estaban rodeadas, al azar, de veloces tresillos. Aquellos gritos de terror fueron adquiriendo formas precisas, hasta convertirse en melodía. Llegó un momento en que resonaron magistralmente en el espacio como un cántico fervoroso y suplicante surgido del metal, y que era a la vez enfático y humilde. De pronto todo aquel primitivo insistir, todo aquel ondear y vagar y deslizarse incesante, enmudeció, vencido, siendo sustituido por un ritmo sencillo e inmutable, por una especie de fragante cantinela infantil... Y todo terminó con un final de solemnidad litúrgica. Reinó un silencio grande y emocionante. Y de repente volvió otra vez, suave e imperceptible, el primer motivo, en su fino y argentino colorido. Era un tema insignificante, sencillo y enigmático, que cambiaba de tono en un dulce *diminuendo*. Después brotó un inmenso estruendo, una impaciencia febril, ebria de bélicos acentos y de expresiones de indómita resolución. ¿Qué ocurría? ¿Un presagio? ¿Un heraldo? Sonaban a modo de trompetas que anunciaban la partida, y luego, en una especie de síntesis y concentración, se coordinaron ritmos más firmes y apareció una nueva frase, de atrevida improvisación: una especie de tema venatorio, valiente e impetuoso. Pero no era alegre, sino impregnado de desesperada osadía. Latían en él gritos de angustia y siempre aparecía en el fondo, en desfiguradas y extrañas armonías, doliente, anhelante y dulce, el tema primordial, aquel primer y enigmático motivo... Mas tarde se produjo un cambio incesante de escenas, cuya esencia y sentido eran otras tantas incógnitas. Y surgió un torrente de aventuras del sonido del ritmo y de la armonía de los que el muchacho ya no era dueño, porque se originaban espontáneamente bajo sus ágiles dedos. Estaba sentado y se inclinaba lánguidamente sobre las teclas con los labios entreabiertos y jadeantes, la mirada ajena y perdida y los suaves rizos cayéndole sobre las sienes. ¿Qué pasaba por él? ¿Qué sentía? ¿Dominaba acaso terribles obstáculos, mataba dragones, escalaba peñascos, atravesaba torrentes o tal vez llamas? Y cual estridente carcajada o como enigmática promesa, apareció otra vez el primitivo tema, aquella fútil melodía con transiciones de un ritmo a otro... Fue como si se elevase a nuevos y potentes esfuerzos, seguido de impetuosos arranques, en octavas que resonaban a gritos. Después comenzó un *crescendo* lento, incesante, un *crescendo* cromático de salvaje e irresistible pasión, interrumpido a cada momento por bruscos y enervantes pianísimos que se deslizaban resbaladizos y trémulos, ya hundiéndose, ya elevándose... Una vez pareció como si los primeros acordes de la ferviente plegaria quisieran hacerse perceptibles desde su dulce lejanía, pero en seguida arremetió contra ella un torrente de vigorosas notas que, aglomerándose, se precipitaron lanzándose al asalto, y retrocedían, siempre luchando por alcanzar un fin misterioso que debía llegar, que en aquel instante pavoroso, en la angustia del anhelo, se hacía irresistible... Y llegaba, no podía ya detenerse por más tiempo; las convulsiones del afán no era posible prolongarlas. Llegaba como una cortina que se descorre, como puertas que se rompen hechas pedazos, como setos espinosos que se entreabren, como muros ígneos que se extinguen... El desenlace, el epílogo, la plena liberación irrumpía ya con alborozo, articulándose en un cántico de beatitud. De un dulce y apasionado *ritardando* descendía a otro... ¡Era el motivo, el primer motivo que resurgía! Y lo que entonces inició fue una fiesta, un triunfo, una orgía desenfrenada hecha sobre la misma frase, que jugueteaba triunfante en todos los tonos. Se derramaba llorando en las octavas y temblando en los trémolos, entre sollozos, murmullos, zumbidos y centelleos, coronando así de magnificencia toda la polifonía orquestal... Había algo brutal y loco, de ascético y religioso, en el fanático culto de aquella *nada*, de aquel pequeño fragmento de melodía, pequeñísimo, pueril... Y un placer morboso, también, en la inmensidad e insaciabilidad con que era gozado y sublimado. Tenía mucho de cínica desesperación; era un deseo de placer, un afán de ocaso, un anhelo de muerte, pero aspirado en una postrera dulzura, gustada hasta la extenuación... Y, al fin, más allá de aquel caos sublime sonó un prolongado y suave arpegio en modo mayor que, ganando un medio tono, pasó al menor y en él se disolvió, expirando en medio de melancólica inquietud...

Hanno continuó todavía un momento en su sitio, inmóvil, con la barbilla inclinada sobre el pecho y las manos caídas. Después, levantándose, cerró el piano. Estaba sumamente pálido,

> las rodillas le flaqueaban y sus ojos ardías. Se fue a la habitación contigua, tendióse en la *chaise-longue* y permaneció largo tiempo en la misma posición, sin mover un solo miembro.
> (*Buddenbrook*, undécima parte, cap. II, 736-738) (Anexo I, 22)

Por otro lado, la música también sirve como nexo entre dos espíritus oprimidos por una realidad que no les ofrece un lugar propio. Es el caso de la relación que se establece entre el señor Spinell y la señora Klöterjahn. Es la música la que libera a Gabriele Klöterjahn de la rigidez de las formas burguesas y deja entrever el espíritu artístico que poco a poco ha sido domesticado por las obligaciones sociales. De nuevo se repiten aquí las descripciones de ejecuciones musicales apasionadas que hacen perder la compostura e incluso la conciencia de las cosas a los personajes que las interpretan (véase anexo I, 23). La señora Klöterjahn no acepta asistir a una excursión organizada por el sanatorio aduciendo que padece de migrañas (hay que hacer notar aquí que el motivo de la migraña aparece también en Tom Buddenbrook y en Adrian Leverkühn) y se encuentra con Spinell, que le pide que por favor se siente a tocar algo al piano. Comienzan con unos nocturnos de Chopin. La emoción que produce la música va subiendo hasta que Gabriele cambia de compositor y elige el tema de Tristán e Isolda de Wagner. El erotismo y la cercanía de la muerte producen una escena en la que los protagonistas se sienten transportados por la música. La música es la que crea un lazo entre ella y el joven artista con el que coincide en el sanatorio. Spinell, por su parte, cree haber descubierto a la verdadera Gabriele, pero no se da cuenta de que, en parte, ella también pertenece al mundo burgués al que no es capaz de renunciar conscientemente, puesto que la conciencia forma parte del lado más civilizado de la señora Klöterjahn. A medida que Gabriele se deja seducir, no por las palabras de Spinell que no deja de ser un pobre sentimental excéntrico, sino por la recuperación de su antiguo sentimiento hacia la música, se produce un creciente deterioro de su salud. Por conversaciones entre ambos personajes, sabemos que el padre de la señora Klöterjahn era un virtuoso del violín y que ella disfrutaba acompañándolo al piano. La vida burguesa, con el

matrimonio y la maternidad, acabaron con esas pasiones musicales de juventud. Sin embargo, la estancia en el sanatorio, a pesar de la prohibición de tocar el piano, concede a Gabriele cierta libertad. La desobediencia a las recomendaciones del médico y de su marido, del mundo burgués en suma, es un acto de rebeldía de la señora Klöterjahn contra la propia vida.

Quizá el personaje más extremo en su relación con la música sea Adrian Leverkühn. Desde muy joven rompe su relación con el mundo, reduciendo sus nexos con la vida a unos pocos conocidos y a su amigo Serenus Zeitblom. Se refugia en sus continuos ataques de jaqueca para llevar una vida retirada y dedicada exclusivamente a la creación de su gran obra maestra. Sin embargo, esta obra no está concebida para el público, sino como el reto de hacer una composición jamás creada. La misantropía de Adrian y el hermetismo de su obra hacen que ni siquiera su cronista, su amigo Serenus, sea capaz de entender en toda su dimensión el afán creador de Leverkühn.

Según Kesting (1982: 27-46), la música tiene la facultad de potenciar la enfermedad hasta producir la muerte. Tras la orgía musical de Hanno Buddenbrook recogida en el texto anterior, el autor dedica el capítulo siguiente a la descripción de la enfermedad de la tuberculosis, para aclarar más tarde que es el propio Hanno el que la ha contraído y muerto por su causa. A este respecto cabe llamar la atención sobre una confesión algo confusa que Hanno hace a su amigo Kai en el colegio. Le dice que cuando se entrega a la música empeora, pero, aunque Kai parece entenderlo, el lector no tiene certeza de su significado hasta dos capítulos después. Gabriele Klöterjahn muere a causa del empeoramiento de su enfermedad de laringe tras esa clandestina sesión de piano con el señor Spinell. En el caso del relato *Wälsungenblut,* no puede considerarse el incesto como una enfermedad, pero sí que se trata de una conducta desviada de la norma social burguesa, que considera la enfermedad como algo atípico y ajeno a su

condición. El gusto obsesivo de los hermanos Aarenholds por asistir a la representación de la ópera *Walküre* fomenta la atracción que sienten entre ellos. Por su parte, en *Der Tod in Venedig* las canciones y la actitud de los músicos callejeros siembran la inquietud en Aschenbach y aumentan el delirio de sus últimos días. No podemos obviar tampoco que la figura de Gustav von Aschenbach está basada en el compositor Gustav Mahler. Hans Castorp siente una especial inclinación hacia la colección de discos que adquiere el sanatorio Berghof en los últimos años de su estancia allí. Si bien en un sentido literal no se cumple la teoría de Kesting, puesto que la enfermedad de Hans va mejorando a medida que avanza la historia, su estado anímico, en cambio, empeora y aumenta su deseo de soledad. Por su parte, las dotes musicales de Adrian Leverkühn progresan al tiempo que avanza su enfermedad. De hecho, esta enfermedad es el tributo para desarrollar su capacidad creadora.

Uno de los motivos que se repiten en las obras de Thomas Mann es la música de Wagner. Las piezas musicales de las novelas y los relatos suelen ser de este compositor. En *Tristan, Der kleine Herr Friedemann, Wälsungenblut,* así como el ambiente apasionado y desgarrado de *Doktor Faustus* y *Muerte en Venecia*, están basados en su obra. Por otra parte, la ópera sirve como marco propicio para que se establezcan relaciones entre los protagonistas de algunas de las obras. Estas relaciones están basadas exclusivamente en miradas. Los personajes se observan, y entran en un estado de excitación creciente propiciada por la música. El Sr. Friedemann sufre un ataque de ansiedad al compartir el palco con Gerda von Rinnlingen; el protagonista de *Der Bajazzo* observa a su amada desde su palco y ansía acercarse a ella; los hermanos Aarenholds ven reflejados en la ópera de Wagner su propia relación, elevándola al nivel mítico de los antiguos héroes germánicos; y el príncipe Klaus Heinrich, de *Königliche Hoheit,* observa los movimientos y los ademanes de la joven Imma Spoelmann.

Al igual que la ópera, un escenario relacionado con la música y que hace enfrentarse a los personajes de Mann con su doble realidad, la burguesa y la artística, son los bailes. Dos ejemplos son especialmente significativos, el de *Tonio Kröger* y *Königliche Hoheit*. Tonio no es capaz de participar en el baile que celebran los burgueses reunidos en el hotel en el que se aloja al final del relato. Ni siquiera es capaz de entrar en el salón. El baile simboliza la naturalidad y la ingenuidad de la burguesía que Tonio no puede compartir. Aunque ansíe ser como ellos, su condición de artista se lo impide. En el caso de Klaus Heinrich, dos bailes marcan su vida. El primero es el baile al que asiste en su adolescencia. El ambiente burgués lo envuelve y le hace perder la compostura propia de su condición de príncipe. Se emborracha y termina bailando de forma un tanto indecorosa con los jóvenes del pueblo. Tras esta experiencia, se da cuenta de que él nunca podrá pertenecer a ese mundo, del que sólo es un representante, una imagen que el pueblo espera ver en él. El segundo baile lo comparte con Imma Spoelmann, a la que ha elegido como futura esposa. En esta ocasión es ella la que se encuentra en un ambiente al que no pertenece, pero que la acogerá siempre que acepte el papel que se le encomienda, así como también Klaus Heinrich ha terminado por aceptarlo. Un relato especialmente emotivo, al parecer basado en hechos reales, y que tiene como único escenario un baile, es *Unordnung und frühes Leid.* En él se describe el repentino enamoramiento de una niña pequeña que se queda prendada de un joven vestido de oficial que asiste a un baile celebrado en su casa. La música, el ambiente y el baile excitan a la niña que llora desconsolada cuando tiene que marcharse a la cama. El joven sube a darle un beso de buenas noches y la niña queda tranquila.

En el caso de Italo Svevo, el interés por la música se refleja en el propio interés que demostraba el autor por el violín. Bertelli (2001: 140) afirma que existe una

identificación entre Svevo y Zeno en el gusto que ambos comparten por dicho instrumento. Para ambos, el violín se convierte en un objeto íntimo que les permite desahogar sus inquietudes, pero con el que no se sienten lo suficientemente confiados como para compartir su música con un auditorio. En el caso de Zeno, la aparición de Guido en escena, que demuestra una gran maestría con este instrumento, cohíbe las demostraciones musicales del protagonista. Sólo Augusta parece apreciar su forma de tocar y, cuando se casan y ella decora y distribuye los espacios de su nuevo hogar, reserva un lugar discreto y cómodo para ubicar el violín de su esposo. Según Lidia Veneziani, la esposa de Svevo, éste nunca tocaba el violín en público, pero en privado se deleitaba haciendo exhibiciones a su familia. Al parecer, la dedicación a la música fue una compensación en sus años de silencio literario. Tanto el caso de Svevo como el de Zeno nos recuerdan en este aspecto al importante papel que desempeña el violín en la vida del Sr. Friedemann. El relato nos cuenta cómo, a pesar de su deformidad, Friedemann había aprendido a tocar este instrumento. A pesar de ello, su timidez le impide aceptar la invitación de Gerda von Rinnlingen de ir a su casa para acompañarla al piano con su violín.

Tanto la escritura como la música se convierten en las novelas de Mann y Svevo en los únicos instrumentos mediante los cuales los personajes se expresan, se comunican y se relacionan con el medio en el que les ha tocado vivir. Sin embargo, al igual que el caso del lenguaje, comentado en el apartado anterior, el significado que para ellos tienen estas manifestaciones se convierte, desde el punto de vista burgués, en un simple entretenimiento, una distracción divertida que en nada se corresponde con la visión del artista. De nuevo este extrañamiento aumenta la distancia entre el arte y la vida, entre lo artístico y lo burgués.

2. D. Enfermedad frente a Salud.

El tema de la enfermedad aparece frecuentemente en la literatura y pocas veces hace referencia al fenómeno en sí. Encontramos, por ejemplo, la "enfermedad de amor" como símbolo de los sufrimientos que provoca el deseo profundo de la persona amada; las epidemias como castigo enviado por alguna divinidad airada o como alegoría del malestar y la decadencia de una sociedad; la locura, cuya representación, más que interés en el sujeto que la padece, parece resaltar el horror que provoca en los demás. Quizá sea el Naturalismo el movimiento que más crudamente haya reflejado este fenómeno, aunque siempre existe bajo sus descripciones el motivo de la denuncia social. La enfermedad en sus múltiples variantes, ya sea física o psíquica, también está presente en la obra de Thomas Mann e Italo Svevo y, tampoco en este caso, es un fin en sí misma, sino un medio para representar la visión que de la realidad tienen ambos autores y que, en este motivo en concreto, guarda una especial similitud.

Existe una serie de motivos que claramente van en contra de lo que significa ser burgués. La enfermedad y el arte son elementos totalmente ajenos a la burguesía. Del mismo modo, la muerte tampoco entra dentro de sus preocupaciones. Es un fenómeno natural que hay que aceptar, sin plantearse el significado de la vida o de si existe algo más allá de la misma. El amor queda también fuera de la lógica burguesa, que se mueve por intereses económicos. La enfermedad provoca, entre otras cosas, una alteración de las costumbres, de los comportamientos habituales, se sale de la norma y supone un desequilibrio en los quehaceres cotidianos tanto del que la padece como de aquellos que cuidan al enfermo. El burgués ama lo previsible, lo cotidiano, lo estable, y la enfermedad rompe esta estabilidad. Todo ello se refleja en las obras tanto de Mann como de Svevo, en las que aparecen personajes de espíritu más despierto, que dudan sobre su existencia y el orden social, que se manifiestan a través de diferentes

expresiones artísticas y que irremediablemente se sienten enfermos, ya sea física o mentalmente. La enfermedad, por tanto, es un distintivo de los héroes mannianos y svevianos. Es un estigma que los marca y los delata ante una sociedad burguesa que reniega de todo aquello que no sea saludable y, por lo tanto, controlable.

Un caso claro que muestra el rechazo que siente el burgués hacia la enfermedad es el relato *Der Will zum Glück*. Los suegros de Paolo le niegan la mano de su hija únicamente por la enfermedad que sufre el chico. El aprecio que le tienen o el amor que siente su hija por Paolo no son motivos suficientes para celebrar un matrimonio. La familia se administra como la empresa y todo aquello que no prometa dar beneficios seguros es desechado.

El señor Friedemann trata de vivir como un burgués, aparenta serlo. Se dedica a sus negocios, cumple con sus deberes familiares para con sus hermanas y disfruta en los eventos sociales como la ópera y el teatro. Sin embargo, lo que para otros es un mero acto social, para Friedemann supone el único medio de experimentar la felicidad del hombre normal. Por su físico se ve obligado a relegar sus sentimientos para ganarse una inserción social en una burguesía muy tradicional que no contempla con buenos ojos la degradación de un cuerpo sano y bello a manos de un ser deforme como el señor Friedemann.

En la novela *Buddenbrooks*, ya el subtítulo, *Der Verfall einer Familie,* nos anuncia el tema. Es decir, va a tratar sobre la degeneración de una familia. Es la historia de una progresiva pérdida de vitalidad. En los Buddenbrook, la enfermedad, y con ella la debilidad, empieza a hacer su aparición ya desde la segunda generación. El cónsul Jean Buddenbrook siente un fervor religioso que choca en algunas ocasiones con la rígida voluntad burguesa basada estrictamente en principios económicos. Esa debilidad la heredarán con creces sus cuatro hijos. Las dos chicas hacen matrimonios totalmente

desafortunados para la economía de la familia, aunque eso es, por supuesto, también un fallo del cónsul, su padre, que no ha prestado la suficiente atención a la conveniencia de dichos enlaces. Christian, el segundo hijo, destaca desde su infancia por sus tendencias enfermizas y excéntricas que lo hacen abandonar la casa familiar en cuanto es mayor de edad. Y, por su lado, Tom, el hijo mayor, también sucumbe ante un matrimonio concertado con una mujer, que aunque proviene de una buena familia, no se comporta como una burguesa, sino como una artista. Es una mujer depresiva, introvertida, sensible y totalmente hermética para todos, excepto para su hijo Hanno. Tom, el cabeza de familia tras la muerte de su padre, no es capaz de comunicarse con su mujer y con su hijo, como ya hemos mencionado, pero además sus dudas existenciales lo hacen totalmente inadecuado para sus deberes comerciales. Hanno hereda todas las debilidades físicas de la familia, en concreto problemas estomacales y dentarios. Moulden (1988: 164) cree que la debilidad de los dientes como exponente de la debilidad física se convierte en motivo en *Buddenbrooks*. No sabemos nada de los dientes del bisabuelo Johann ni del cónsul Jean, pero Tom, Christian y Hanno padecen grandes sufrimientos a causa de sus problemas dentarios. Además, Hanno no comparte el lenguaje de los Buddenbrook. Su timidez exaspera en ocasiones a su padre, que no es capaz o no admite su propia imagen en la imagen de su hijo y cree ver a su hermano. En el siguiente texto, Mann nos describe la peculiar fisonomía del joven Buddenbrook que se diferencia en gran medida de la de sus compañeros de clase:

> Con el cabello castaño, que peinaba ahora con raya a un lado, y que, orientado en dirección oblicua sobre la blanca frente, pugnaba por caer en blandos rizos sobre las sienes; con las largas pestañas oscuras y sus ojos pardodorados, Johann Buddenbrook llamaba la atención, tanto en el patio del colegio como en la calle, no sólo por su traje de marinero danés, sino por su tipo un poco exótico, que contrastaba singularmente con el escandinavo de sus compañeros, casi todos rubios y de ojos azules. En los últimos años había crecido notablemente; pero sus piernas, cubiertas de negras medias, y sus brazos, metidos en las oscuras y henchidas mangas, eran raquíticas y sin consistencia, como los de una niña; además, bordeaban los ángulos de sus ojos aquellas mismas sombras azuladas de su madre, y cuando miraban de soslayo, tenían una expresión apocada y huidiza. La boca, mientras tanto, permanecía cerrada de aquella manera melancólica, o bien metida la punta de la lengua en el hueco de un diente, dando así al rostro un aspecto pensativo, con los labios ligeramente desviados y una mueca como de frío.

> Según el doctor Langhals, que ya se había hecho cargo por completo de la clientela del viejo doctor Grabow y era, por tanto, médico de cabecera de los Buddenbrook, la causa del insuficiente vigor y de la palidez del rostro de Hanno consistía en que el organismo del pequeñuelo no producía, por desgracia, el número suficiente de hematíes. (...)
>
> Todos los demás achaques eran consecuencia de aquella escasez de glóbulos rojos, "manifestaciones secundarias", como decía el doctor Langhals, contemplándose las uñas. Claro que también aquéllas debían ser combatidas sin piedad. Para tratar los dientes, empastarlos o extraerlos, según el caso, ahí estaba el señor Brecht y su *Josephus*; y para regular la digestión existía en el mundo el aceite de ricino, bueno, espeso, brillante como la plata, del que se toma una cucharadita, que se desliza por el paladar cual una viscosa anguila y durante tres días se huele, se gusta y vuelve a la boca dondequiera que uno se halle...
>
> (*Buddenbrooks*, décima parte, cap. II, 618-620) (Anexo I, 24).

Su único amigo es el conde Kai Mölln. Ambos representan la dicotomía de Schiller entre lo sentimental y lo natural. Thomas Buddenbrook fomenta esta amistad porque piensa que, mientras que Hanno puede refinar los modales de Kai, éste puede endurecer un poco a su hijo. Con la muerte de Tom y de Hanno desaparece para siempre el apellido Buddenbrook.

En la mayoría de las obras de Mann y Svevo, los protagonistas se encuentran en el papel de Gabriele Klöterjahn, y su lucha interna entre el arte y la burguesía se refleja en la lucha entre la enfermedad y la salud. Al igual que *Der Zauberberg, Tristan* transcurre en un sanatorio de enfermos pulmonares. De nuevo aparece la idea de que el arte se manifiesta en condiciones "irreales". Es la enfermedad la que dota de una atmósfera especial al sanatorio y la que hace que la señora Klöterjahn llegue a tomar conciencia de la belleza de la música que ha estado relegando durante tantos años.

Klaus Heinrich también es, como el señor Friedemann, un personaje deforme, aunque en este caso no se trata de un accidente, sino de un defecto congénito. El príncipe nace con un brazo inútil. Éste es un elemento que no se ajusta al papel glamoroso que corresponde a la monarquía; por ello, durante toda su vida sus allegados tratarán de disimular ese defecto. El príncipe siempre lleva la mano en el bolsillo o la oculta bajo un guante. En la escuela creada especialmente para él en un caserón de la familia y con unos compañeros seleccionados de entre la aristocracia para que el Klaus no se sienta solo, no se practican deportes que el príncipe no pueda desarrollar a causa

de su mano. Todo está organizado para ocultar ese fallo de la naturaleza que es inadmisible en un miembro de la nobleza. Sin embargo, ese defecto tiene algo positivo. Es la señal esperada por el pueblo, que cree en una profecía según la cual, un príncipe con un sólo brazo guiará al reino hacia un nuevo florecimiento. Por otra parte, en *Königliche Hoheit*, la decadencia de la familia real, que trata de guardar las apariencias de la mejor forma posible para no decepcionar a sus súbditos, es el reflejo de la decadencia del reino que está también simbolizado en ese rosal cuyas flores exhalan un perfume putrefacto y que no cambiará su aroma hasta que la situación en el país no mejore. La enfermedad se traslada de este modo a todo un pueblo. En su entrevista con el joven poeta que ha ganado un premio por su obra, Klaus Heinrich se da cuenta de que su propia vida no difiere en mucho de la del poeta. Éste escribe bellas palabras sobre el amor y el disfrute de la vida, pero confiesa al príncipe que para escribir eso debe abstenerse de vivir esa vida maravillosa y dedicarse a trabajar día y noche en su casucha para conseguir el efecto deseado en su obra. El príncipe, por su parte, debe vivir una vida dedicada a aparentar una grandeza y una fastuosidad que es ficticia, pero que el pueblo necesita para seguir sintiéndose honorable.

En *Der Tod in Venedig*, la preocupación por la enfermedad y la muerte se establece en dos niveles: el físico y el espiritual. Cuando Aschenbach nota que los dientes de Tadzio no son perfectos se da cuenta de la debilidad física del muchacho. Eso no le hace desearlo menos, al contrario, le atrae más porque esa debilidad física cuadra mejor con la idea que tiene de belleza, es decir, una belleza espiritual, no corporal. Vemos cómo Mann vuelve a incidir en este motivo ya tratado en *Buddenbrooks.* Por otro lado, el progresivo deterioro de la salud de Aschenbach va parejo a la liberación de las ataduras sociales burguesas. En este sentido, Venecia, al igual que el reino de *Königliche Hoheit*, es el alter ego del personaje. No queda claro si es la decadencia de la

ciudad la que provoca la enfermedad de Aschenbach, o si ese declive de Venecia no es más que un reflejo de la enfermedad espiritual del escritor.

El caso de *Der Zauberberg* necesita un tratamiento especial puesto que es una novela que gira en torno a la idea misma de enfermedad y, a partir de ella, nos lleva a diferentes interpretaciones del concepto.

Según Apter (1978: 59-60), hay un doble lenguaje en el personaje del médico jefe Behrens. Cuando al llegar al sanatorio le dice a Castorp que el aire de la montaña es bueno para la enfermedad, no se refiere a que ayuda a curarla, sino que en ese lugar se manifiestan en mayor medida los síntomas de la enfermedad. De manera que un paciente que habría pasado por sano en otro lugar, allí revela su verdadera falta de salud. En este sentido, un buen paciente no es el que se cura, sino el que sabe exteriorizar perfectamente todos los síntomas de la enfermedad. Esta escena es una de las primeras que anuncian al personaje de Castorp y al lector la peculiar visión de la realidad que se tiene en el lugar.

El consejero Behrens es, junto con Peeperkorn, uno de los personajes más ambiguos de la novela. Su ética profesional, así como su estado de salud, son bastante dudosos. Aunque muestra un incansable sentido del humor, se sabe que es un ser desgraciado y melancólico. Su interés por el sexo es más mental que físico, aunque queda implícito que ha tenido una aventura con Clawdia. Por otra parte, en este personaje Mann deja ver su teoría de que la enfermedad y el arte van unidos. Behrens es un doctor, a su vez está enfermo y es aficionado a la pintura.

En cuanto a la actitud de Hans hacia su propia enfermedad, también se da un fenómeno extraño. Normalmente, encontramos personajes que tratan de luchar contra una enfermedad que les impide desenvolverse con naturalidad en su vida cotidiana. En el caso de *Der Zauberberg* no se da esta situación. Hans Castorp no ha dejado nada

verdaderamente importante en su ciudad natal. Tras la visita a su primo en el sanatorio, pensaba comenzar una carrera mediocre como ingeniero naval en una empresa de Hamburgo. De manera que la enfermedad le sirve como una especie de refugio contra el mundo exterior que no le ofrece tanto como la enfermedad misma. Por otro lado, sus atributos de burgués le sirven para contener los efectos devastadores de la enfermedad. A este respecto, Lindsay (1954: 40-57) hace una comparación entre *Der Tod in Venedig* y *Der Zauberberg*. Según esta autora, Aschenbach no hace ningún esfuerzo por liberarse de la enfermedad que lo está consumiendo. En cambio, Hans Castorp, gracias a su inocencia burguesa y a los cuidados y recomendaciones de Settembrini, logra sobrevivir en el ambiente febril y decadente del sanatorio Berghof.

El caso opuesto es el de su primo Joachim, que sueña con volver a incorporarse a la vida militar. Resulta un poco extraño, por otra parte, que continuamente se refieran a Joachim como "el mejor de los de aquí arriba". No es un personaje especialmente inteligente, ni siquiera trata de confraternizar con los otros pacientes. No se decide a declararle su amor a la bella Marusha porque no permite que nada interfiera en su curación, para poder volver a incorporarse cuanto antes a su vida militar. No se cuestiona nada, sólo hace lo que considera su deber. La dedicación a su dolencia es lo que realmente lo hace ser el mejor de los pacientes, no en relación a sus habilidades sociales, sino a su capacidad para ejercer como enfermo. Tenemos aquí de nuevo otro ejemplo de la peculiar percepción que se tiene de la enfermedad en el sanatorio. Su muerte es uno de los episodios más emotivos de toda la novela.

En el capítulo titulado "Mynheer Peeperkorn (des weiteren)" se diferencian dos actitudes ante la vida: "Hay dos caminos que llevan a la vida. Uno es el camino ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial" (827) (Anexo I, 25). Hatfield (1979: 49-51) cree que Peeperkorn es el

prototipo de lo dionisíaco. Aunque también comete suicidio, Peeperkorn es un hombre completamente distinto a Naphta. Él es incapaz de terminar una frase de un modo coherente. Se identifica con las fuerzas naturales. Es el único capaz de mantener a su lado a Clawdia, y no sólo por su dinero. Es la fuerza vital que desprende lo que atrae a todos los que le rodean. La única desgracia que realmente puede afectarlo es el momento en el que se vuelva totalmente impotente. En ese momento, la vida ya no merecerá la pena ser vivida. El vino y las mujeres son su motor vital. La escena en la que organiza una fiesta para unos cuantos invitados tiene connotaciones que nos recuerdan a la última cena. Son doce invitados, se sirve vino y cuando llega el sueño hace referencia a Getsemaní. Aunque más bien, tendríamos que asumir que su papel en esta cena no sería el de Jesús, sino el de Dioniso.

Con respecto a la muerte, Thomas Mann se preocupa de ironizar en *Der Zauberberg* sobre el concepto de que la belleza es pasajera y que sólo la muerte puede preservarla. La enfermedad y la decadencia son retratadas en sus aspectos más crudos pero sin dejar de lado ese sentir interno de que la enfermedad tiene ciertos aspectos que nos resultan en gran medida atractivos. Hans Castorp tiene la idea romántica de que sólo los grandes espíritus pueden morir aquejados de una grave enfermedad, y por ello queda perplejo al encontrar en el sanatorio personas totalmente vulgares como la señora Stoeh, que están verdaderamente enfermas. Es Settembrini el que le hace ver que la enfermedad no es un problema del espíritu, sino algo que afecta a nuestro cuerpo y que no hay nada de hermoso en ella; al contrario, la enfermedad siempre es degradante.

La fascinación que la enfermedad le produce se ve claramente en su pasión por Clawdia Chauchat. Castorp se siente atraído por los brazos desnudos de Clawdia, pero piensa que es inmoral que mujeres que no están en condiciones de tener niños se muestren tan atractivas. Así que piensa que la atracción física sólo está en función de la

capacidad reproductora. Hans sigue pensando todavía como un burgués, todavía le queda mucho que aprender en la montaña. Al mismo tiempo, esta escena se desarrolla mientras el doctor Krokowski da un discurso en el que defiende que la enfermedad no es más que un síntoma de la represión del amor debido a reglas morales opresoras. Esta teoría influye con fuerza en la mente de Hans que comienza a vislumbrar una razón para la vida de costumbres relajadas que se da en el sanatorio.

Mumford (1951: 150-155) afirma que la novela es un reflejo de la sociedad prebélica, enferma tal y como lo están los habitantes del sanatorio. En el sanatorio están representados todos los países y todos los estamentos. Sólo la guerra pone fin a ese clima irreal e hipocondríaco que se vive en Berghof, así como también se vive en Europa. La maduración de Hans Castorp es la maduración de la propia Europa o al menos del pueblo alemán. Sin embargo, a esto se podría objetar que Thomas Mann se preocupa por presentarnos como real solamente la vida dentro del sanatorio. La vida anterior del personaje la cuenta como un hecho pasado, no lo presenta viviendo los hechos que se narran sobre su niñez, sino que informa sobre lo que pasó de manera distante. También ocurre lo mismo cuando al final de la novela estalla la guerra y Hans se incorpora a filas. Podemos decir que la vida en el sanatorio es un retiro espiritual de la vida cotidiana, de la vida "real". Pero en la novela, la única realidad, la única vida verdaderamente plena de los personajes, y en especial la de Hans, es la que vive en los años que pasa confinados en Berghof. Sobre este tema, añade Mumford que la verdadera simbología del libro es el hecho de que para la sociedad del momento la verdadera vida, la que realmente vale la pena ser vivida, es una vida inválida, una vida enferma, como el propio mundo. La guerra es el revulsivo que esta sociedad necesitaba para despertar.

En el caso de *Doktor Faustus* el narrador se preocupa de insertar el progresivo deterioro de la enfermedad de su amigo Adrian en la degeneración que está sufriendo en ese momento la sociedad alemana con el avance del nazismo. Como en *Königliche Hoheit,* de nuevo el declive del personaje refleja el deterioro de un pueblo. Pero no se trata en esta ocasión de una decadencia pasiva sino buscada. Todo en Leverkühn es intencionado. La enfermedad y el mal no lo buscan, él los busca a ellos. Estudia teología, no con la intención de formar parte de la Iglesia, sino para conocer al diablo. Luego se dedica a la música. El diablo se le aparece y le concede 24 años de vida absolutamente creativa, pero a cambio, no se le permite sentir amor y al cabo de ese tiempo el diablo obtendrá como pago el alma del artista. Por lo tanto, estamos ante un caso en el que la enfermedad es una condición indispensable para el desarrollo de la actividad artística. No es un motivo gratuito sino necesario. El sufrimiento es parte integral de la esencia del arte.

En *Der Erwählte,* la enfermedad es la consciencia de ser hijo de un incesto entre hermanos y de la interna sospecha de que el protagonista está manteniendo relaciones con su madre. Es un mal espiritual. No es el cuerpo de Gregorius el que está enfermo, sino su alma. Todo este caos se armoniza gracias a la penitencia del héroe que lo eleva por encima del resto de los mortales. Es un elegido de Dios de entre los seres más degradados de la creación. Su mancha, su pecado es lo que lo distingue de los demás, lo que lo hace único y especial.

El tema de la enfermedad en *Die Betrogene* aparece como colofón final y da la vuelta al relato. Durante toda la narración se ha descrito a la protagonista como una señora madura plena de salud y de deseos de vivir. De hecho, la recuperación del deseo amoroso es una prueba de lo juvenil de su carácter. Sin embargo, implícito en este motivo del enamoramiento está un reducto de la estricta moral burguesa que percibe

como una locura el que la viuda Rosalie von Tümmler pueda enamorarse perdidamente del tutor de su hijo, el americano Ken Keaton. La viuda no se ajusta a las normas de comportamiento, está rompiendo con los cánones sociales y esto sólo puede explicarse como los efectos de una enfermedad que ha atacado la lucidez de la señora. Por otra parte, bajo la relación con el muchacho se asienta una discusión entre madre e hija. Anna, la hija, es una intelectual, una pintora de arte abstracto, fea y coja, como ya hemos mencionado anteriormente. La naturaleza la ha desfavorecido; de hecho, cuando tiene la menstruación sufre grandes dolores y su madre le dice que es el castigo que le manda la naturaleza por haberle vuelto la espalda en su arte. La madre es una apasionada de la naturaleza. Ambas discuten sobre la posibilidad de aunar ambas realidades, arte y naturaleza. Sin embargo, esa naturaleza que tanto ama Rosalie le depara un destino cruel con una grave enfermedad justo en el momento en el que creía haber recuperado la juventud perdida. Otra vez se repite el mismo motivo según el cual no hay una solución feliz para aquel que se aparta del camino de la vida para elegir el del arte.

También el conflicto sociedad-sujeto se representa en la estética sveviana a través del tópico de la enfermedad. Pero no en todos los casos esa enfermedad es física, sino que en la mayoría de las ocasiones es una dolencia del espíritu. El aburrimiento es un lugar común de la literatura decadente. Según Luti (1967:31), la conciencia de lo patológico como parte integrante de la vida irá abriéndose camino en la obra de Svevo para llegar a una visión de la muerte como algo natural, no como un hecho dramático. Esta afirmación, sin embargo, habría que matizarla ya que todos los personajes de Svevo temen envejecer y morir, como por ejemplo Zeno o Emilio, que se alejan del lecho de muerte de su amigo Copler y de su hermana respectivamente. El propio Svevo

se sabe diferente a su querida Livia, a la que encuentra sana y llena de ingenuidad. Así se lo hace saber en el *Diario per la fidanzata:*

> (...) Mai non ho avuto tanto chiara la coscienza della mia inferiorità sentimentale! Oh! Per divenire uguale a te con la tua semplicità d'espressione non mi basterebbe neppure di divenire sano e forte! Tu ami semplicemente e nella tua mente sana la cosa nuova s'adagia accato a tutte le altre cose buone e caste che albergano sotto i tuoi capelli biondi e ne risulta un tutto buono, casto, sincero, assoluto. Io invece, come sono differente! Il pensiero a te viene scacciato ogni tanto dal pensiero a me; che cosa di male ci sarebbe se per tutte le gioie che tu mi dai, io avessi a soffrire anche un poco, per gelosia o per inferiorità sociale? (...)
>
> (*Racconti, Saggi e Pagine Sparse*, 783-784)

El sentimiento de enfermedad no es algo pasajero, sino un elemento que forma parte constituyente de la existencia misma del autor. La enfermedad conduce, como consecuencia, a la vejez. Ambas, la enfermedad y vejez, son los dos puntos sobre los que gira la vida de Ettore Schmitz y se convierten en los únicos aspectos de la realidad por los que se interesa y como único medio para aceptarse.

El aburrimiento (*noia*) es una de las características principales del personaje de Alfonso. Él no sabe cómo librarse de este mal hasta que encuentra a Annetta y piensa que ella va a poner fin a su problema. Su voluntad está enferma, no se decide ni a ser un soñador ni a ser un luchador. La literatura es el único síntoma de humanidad que les queda a estos personajes alienados, pero es rechazada por esa sociedad a la que aspiran ya que sólo se la considera como mero entretenimiento. En lo que se refiere a Alfonso Nitti, su enfermedad espiritual deviene en enfermedad física en el momento en el que desaparece su última tabla de salvamento, el amor incondicional de su madre, la única persona que realmente lo ama, aunque sea un amor opresivo y dominante. Cuando la señora Carolina muere, Alfonso cae enfermo de fiebres, somatizando de este modo la angustia y la desesperación por la muerte de su madre. Tiene un sueño en el que se encuentra enfermo, en su cuarto de la infancia, y escucha a su madre, joven, canturreando en la cocina y preparándole la comida. Ella está allí sólo para cuidarlo a él. El tema del sueño en el que el personaje se encuentra enfermo y la persona amada lo cuida desinteresadamente se vuelve a repetir en *Senilità*.

En lo que se refiere a la segunda novela de Svevo, hay dos líneas interpretativas. Una que afirma que los representantes de la vejez son Emilio y Amalia y los de la salud son Balli y Angiolina (Maier, Jonard, Furbank); y otra que afirma que los cuatro sufren la vejez en distintos niveles, entendida como la imposibilidad de realizar sus sueños (Saccone, Gatt-Rutter). En cualquier caso, está claro que los personajes burgueses de la novela sufren los estragos del aburrimiento. Sus vidas no tienen sentido, aunque se empeñan en demostrar a los demás que no es así. Será Amalia la que llegue al límite de sus fuerzas en este juego insano de esconder los sentimientos. Tras el descubrimiento de Emilio de los sueños eróticos de Amalia, éste aleja a Balli de la casa. Amalia al descubrir la razón de este alejamiento, cae en una crisis nerviosa y bebe a escondidas. Para complacerla, Emilio le cuenta la vida desorientada que tiene Angiolina, pero no pretende confesar su amor, sino, solamente, distraer a su hermana. Además ella tratará de llamar la atención (último intento de salir de su vida abúlica) paseando con un vestido pasado de moda e impropio para su edad[4]. Todo esto culmina con la vuelta a casa de Balli y el trato distante y racional que le prodiga Amalia. Esta situación la llevará a la destrucción. Entre estos personajes no hay comunicación y se ahogan en sus propios sentimientos.

La Coscienza di Zeno, al igual que *Der Zauberberg,* merece una serie de consideraciones aparte. La novela no narra la vida de Zeno, sino que hace un recorrido y un autoanálisis sobre el proceso degenerativo de su propia enfermedad, así como de la resistencia del personaje a curarse de ese mal tan peculiar. Aunque el planteamiento de la novela es éste, el resultado es que Zeno no analiza su enfermedad en profundidad, sino aspectos muy puntuales de la misma. Una posible respuesta a esta cuestión la

4. Este motivo del deseo de recuperar la juventud mediante una vuelta a los trajes antiguos aparece también en algunos episodios de la obra de Mann: Aschenbach se maquilla y muda su vestimenta por otra más juvenil; Lotte se presenta a la cena en casa de Goethe con un antiguo vestido que el escritor describió en su novela; Rosalie coquetea con el señor Keaton.

aporta Saccone (1973: 84-88), que considera que Zeno se resiste al psicoanálisis porque el diagnóstico que le ofrece el médico, complejo de Edipo, no le satisface. Zeno, a diferencia de sus predecesores (Alfonso y Emilio), tiene buena suerte. La vida le va bien: tiene un matrimonio satisfactorio, una amante que no le da demasiados problemas, buena fortuna en los negocios y cuando llega la guerra tampoco le van mal las cosas. La buena suerte es, de hecho, una de las claves de la novela. Lo único que empaña esa felicidad es el sentimiento de enfermedad que obsesiona a Zeno. No cree estar completamente enfermo sino sólo tener dolores puntuales y obsesiones concretas. Se considera un enfermo imaginario.

Zeno divide su existencia en dos universos. Uno, el de la enfermedad, en el que habita y del que quiere salir. El otro, el de la salud, que quiere alcanzar y en el que habitan personas como Augusta. Él quiere pertenecer con toda su alma a este último grupo, y, de hecho, físicamente pertenece a él, pero psicológicamente se cree un enfermo crónico. Su terrible temor a la muerte y, como principio de la misma, a la enfermedad, le lleva a experimentar continuos cambios en su vida: de una universidad a otra, de una prometida a otra, de la mujer a la amante, de su negocio al de su cuñado, empezar a escribir… Este ir y venir está basado en las teorías de Freud sobre las pulsiones vitales, de las que las más importantes son la vida y la muerte. La simbología del último cigarrillo implica el límite entre ambos universos. El cigarrillo pertenece al de la enfermedad, pero el buen propósito pertenece al de la salud. Según Saccone (1973:108-111), Zeno ama y odia el tabaco. Por un lado, considera fumar una debilidad, pero considera como una debilidad mayor la incapacidad para dejarlo. Por otro lado, la necesidad de dejar el tabaco le viene impuesta por una autoridad externa, el médico o el padre, y su respuesta ante esto es la rebeldía, seguir fumando. La solución a esta dualidad la encuentra en "el último cigarrillo". Este último cigarrillo le hace sentir, por

una parte, la tranquilidad que le produce la decisión de dejar su vicio, pero por otra, es su última afirmación de fuerza, su demostración de virilidad. Además, dejar el tabaco supone la posibilidad de cambiar de vida, y siempre aparece en un momento especial (una fecha determinada, un acontecimiento importante...). El último cigarrillo cierra una etapa y abre otra. Sin embargo, la etapa abierta por ese último cigarrillo no cumple las expectativas de Zeno, que vuelve a caer en el vicio de fumar. Un episodio muy interesante a este respecto es el que narra el corto internamiento voluntario de Zeno en una clínica para desintoxicarse del tabaco. La opresión que siente el personaje es tan extrema que huye de allí la misma tarde. En la clínica experimenta la sensación de que además del tabaco, se le está privando de su libertad, de su esencia como ser humano independiente y adulto.

El enfermo Zeno busca en el matrimonio, no el amor, sino aquello que le falta, es decir, la salud. Zeno se escribe con "z". Todas las hijas de Malfenti tienen nombres que empiezan por "a". La distancia entre ambas letras le hace creer que la unión con cualquiera de esas muchachas le llevará al otro extremo, el que él desea, en un viaje de la enfermedad a la salud que los Malfenti representan. El episodio "La mujer y la Amante" refleja ese ir y venir de lo saludable (Augusta) a lo sensual (Carla). Ambas se complementan dándole la felicidad a Zeno, pero a la vez la situación le causa una profunda infelicidad por encontrarse en un engaño perpetuo. Zeno busca en Augusta aquello que no posee. Augusta es la salud personificada y Zeno la analiza para entender el secreto de esa salud y contagiarse de ella, pero se da cuenta de que ese análisis compulsivo convierte la salud de Augusta en una enfermedad.

Otro medio de buscar una alternativa a la situación de insatisfacción de Zeno es el trabajo. Tanto Thomas Buddenbrook como Zeno tratan de encontrar una cura en el trabajo, pero no lo consiguen (en el caso de Zeno sólo lo logra cuando estalla la guerra).

Zeno se ve privado de esta medicina a causa del testamento de su padre que deja a cargo de la empresa a un capataz en lugar de a su único hijo. Thomas Buddenbrook confiesa a su hermano que se refugia en el trabajo para no convertirse en alguien como él. Es decir, el trabajo cura de la enfermedad. Sin embargo, el trabajo no salva a Thomas, como tampoco convierte a Zeno en mejor persona, sino que acrecienta su egoísmo.

Frente a la enfermedad imaginaria de Zeno, encontramos otros enfermos reales, como el padre de Zeno, cuya agonía está descrita con una gran profusión de detalles, dato que confirma el impacto que produjo en el personaje; la extraña enfermedad de Basedow de Ada, que provoca la pérdida de su belleza; tenemos también frente a un enfermo imaginario, un sano imaginario, el señor Copler; o a un enfermo suicida como Guido.

Zeno es un gran observador de las enfermedades de los que le rodean. Biansi (1994) estudia en particular la gran importancia que concede Zeno a la observación de la respiración de los demás. La primera vez que observamos en la novela la importancia que da el personaje a la respiración es en el episodio de la muerte de su padre. El impacto que produce en Zeno la respiración dificultosa de su padre en el momento de la agonía lo lleva a observar compulsivamente la respiración de los que lo rodean y la suya propia. El personaje describe la respiración de los demás: Giovanni Malfenti, ruidosa y rápida; Augusta, tranquila cuando duerme; Antonia, su hija, trabajosa cuando está enferma "Avrei data una parte della mia vita per liberarle il respiro" (*La coscienza di Zeno*, cap. VI, 254); Guido, fuerte y regular (cuando se queda dormido tras la quiebra); Copler, dos movimientos, uno trabajoso al inspirar y otro rápido al expirar. La respiración cumple dos papeles en la novela, según Biansi: el primero es la vida, y el segundo es el deseo y la culpa representados en las caladas del "ultimo cigarrillo".

Por otro lado, la muerte es el fin natural de la enfermedad y son precisamente dos muertes las que marcan la vida de Zeno, la de su padre y la de Guido. Todos los acontecimientos que narra Zeno vienen dados por las consecuencias de estos dos hitos en la historia del personaje. En ambas, la sensación de culpabilidad es extrema, aunque objetivamente Zeno no ha hecho nada que justifique dicho sentimiento. Es muy significativo el momento en el que el padre, ya inconsciente pero presa de movimientos involuntarios, abofetea a Zeno, que intenta mantenerlo tendido en la cama. Zeno interpreta esa bofetada como un último castigo de su padre por haber deseado, desde que empezó la agonía, que le llegara la muerte. Del mismo modo, el reproche de Ada, que afirma que nunca ha amado a Guido de verdad, es percibido por Zeno como una nueva bofetada del destino. Junto a estas dos muertes, destaca una tercera, la del amigo Copler. Zeno llega en medio de su agonía y el recuerdo de la agonía del padre le impide permanecer al lado de su amigo en sus últimos momentos. Zeno huye en busca de Carla y cuando regresa al lecho de Copler, éste ya ha fallecido. Repite Svevo, de esta manera, la escena en la que Emilio abandona a Amalia moribunda y va a buscar a la amante. En cualquier caso, queda de manifiesto que la cercanía de la muerte infunde un horror incontrolable a los personajes svevianos.

Al final de la novela no será el psicoanálisis lo que lo lleve a la salud, sino la necesidad de contactar con la realidad a causa de la guerra. Todas las tentativas del personaje por recuperar la salud son en vano y es la guerra la que vuelve sano a Zeno y lo dota de todas las responsabilidades que le habían sido negadas por su padre al dejarlo bajo la tutela perpetua del administrador de la empresa.

La salud, la vejez y la idealización de la vida a través de la escritura son los temas principales de los últimos escritos de ficción de Svevo. Cambia la visión de la realidad. La voz poética es vieja y no se preocupa más por la vida ni por el futuro.

Svevo trata la vejez desde un punto de vista humorístico. Los personajes, que suelen tener la misma edad que el autor en el momento de escribir, son "viejos" que aún no han asumido el papel que les corresponde. No llegan a madurar porque su aspiración es la figura del padre, que nunca alcanzan. Su dolor no viene por la observación de hacerse mayores, sino por la cercanía de la juventud representada por la "bella fanciulla" o por "Umbertino". *Le confessioni del vegliardo* retoman el tema de Zeno, un Zeno envejecido que tras encontrar sus antiguas memorias decide continuarlas. Sin duda, ésta es una novela inacabada. Los capítulos *Prefazione, Un contratto, Il mio ozio, Le confessioni del vegliardo* y *Umbertino* tienen a Zeno por protagonista. Destaca el tema de la enfermedad. Felicita es la encarnación de Angiolina, de Carla y de la "bella fanciulla". *Il vecchine* se centra en el tema del paso del tiempo y de la literatura como vida, con una clara influencia de Proust. *La Rigeneracione* retoma el tópico de la vejez como enfermedad y de la búsqueda de una cura para la misma.

Con respecto al fenómeno de la vejez y la enfermedad en la *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla,* resulta especialmente interesante el estudio comparativo que realiza De Martis (1986) entre esta obra de Svevo y *Der Tod in Venedig.* El artículo defiende que el mensaje implícito en ambos libros es que la vejez se entiende como enfermedad y que la juventud se percibe como amor y vida. Según esta autora, la muerte de Aschenbach no es producto de la enfermedad, sino de la desilusión, de la imposibilidad de alcanzar su amor. La enfermedad, a su vez, es la penitencia que deben sufrir por la transgresión cometida por ambos viejos, el castigo de aquellos que no aceptan su destino. En la novela de Mann, se establece una identificación entre la enfermedad del escritor (enfermo de amor) y la de la ciudad (enferma de cólera). También en la novela de Svevo la ciudad se percibe como un reflejo de la vida del viejo. Trieste está en guerra y se siente enferma. Las normas de la vida cotidiana están

alteradas, al igual que la conducta del personaje. Además se da en esta obra de Svevo una identificación entre la personalidad del viejo y la del resto de los personajes que lo rodean: la muchacha es su locura y su erotismo, el ama de llaves es su hipocresía, el médico su sensatez, el libro su inteligencia y la enfermedad y los sueños su sentido de culpa. El artículo de De Martis es uno de los escasos ejemplos de estudios comparativos que existen sobre la obra de los dos autores que nos ocupan y aunque en muchos aspectos realiza una labor de análisis muy minuciosa, en otros, en especial en lo que se refiere a *Der Tod in Venedig*, se ha quedado en un nivel superficial. De Martis (1986: 215) afirma: "*L'amore che Aschenbach prova per Tadzio (egli arriva anche ad affermare "ti amo") non può realizzarsi all'interno della società vivente: questa sua potenzialità, frutto della sua fantasia allucinata, porta il vecchio alla morte, proprio perché la sua vita non ha più relazione con quella del mondo circondante"*. En una lectura superficial parece claro que el objeto del deseo del viejo escritor es Tadzio. Pero si ahondamos un poco más en otras interpretaciones de la novela que nos vienen dadas por las referencias platónicas nos daremos cuenta que lo que realmente anhela Aschenbach no es el cuerpo bello del joven, sino la belleza como concepto, como esencia intangible, y ésa la obtiene con creces en su estancia en Venecia. La vida ordenada y la salud dejan de tener importancia ante esa realidad superior que requiere toda su atención, todo su entusiasmo, lo mejor de él, el amor más puro. Aschenbach se ve obligado a elegir entre la vida y el amor, y escoge el amor, pero es un amor destructivo. El personaje se deja seducir conscientemente, pero, a la vez, irremediablemente, por un camino que no tiene salida, pero que le aporta aquello que siempre ha ansiado, conseguir la belleza. Lo que él busca no es inalcanzable; de hecho, ya lo ha conseguido, ha encontrado la belleza, el amor en Tadzio. Pero ese amor, a su vez, no es duradero, y lleva en sí mismo la destrucción. El viejo escritor ya no podría

continuar viviendo lejos de Tadzio, por eso se deja morir. Su muerte no es una derrota, sino una apoteosis final.

Un personaje ineludible en todo este universo lleno de enfermos es el del médico. El médico es una figura recurrente tanto en la obra de Mann como en la de Svevo. Representa la ciencia, el saber, el paternalismo, la ley. En el universo de los enfermos, el médico es una figura contradictoria. Por una parte, tiene la clave del mal que aqueja al enfermo y, por lo tanto, el camino hacia la vida. Pero, por otra, es el elemento que puede impedir la permanencia en ese mundo personal y especial al que los enfermos tanto svevianos como mannianos se aferran.

En general, los médicos son los portadores de malas noticias. Se ven obligados a pronunciar las palabras que todos esperan pero que también se niegan a aceptar. En *Der kleine Herr Friedemann* el médico aparece en el primer capítulo tras reconocer al accidentado bebé de sólo un mes de vida. En su corazón le pesa dar la mala noticia a una madre que acaba de perder a su marido hace poco tiempo y que ha tenido un embarazo muy delicado, pero cumple con su deber. En *Buddenbrooks*, quizá el momento más duro para el médico de la familia sea al dar la noticia de que Tom Buddenbrook no superará el colapso provocado por la pérdida de sangre y la infección en una muela. La sinceridad que muestra se debe en parte a la serena petición de Tony de que le diga la verdad sin rodeos. Los médicos de la señora Klöterjahn se esfuerzan por hacer entender al señor Klöterjahn que la afección de garganta a la que él quita importancia tiene, sin embargo, una enorme gravedad. En *Königliche Hoheit*, los médicos de la corte se ven en el delicado deber de anunciar al gran duque que su segundo hijo ha nacido con un brazo deforme. Aunque en Berghof la muerte es algo cotidiano, el personal del sanatorio trata de ocultar los aspectos más desagradables a sus

pacientes creando un ambiente de balneario, más que de sanatorio. En cualquier caso, la muerte llega para muchos de ellos. El anuncio de la cercana muerte de Joachim supone una fuerte ruptura en esa atmósfera idílica que se respira en Berghof. Tres veces aparece la figura del médico en la obra *Doktor Faustus* y las tres es para dar anuncios nefastos. La primera vez, casi de una forma confidencial y críptica, el doctor le hace entender a Adrian que ha contraído la sífilis. La segunda vez es para informar a Serenus sobre la gravedad de la enfermedad que sufre el sobrino de Leverkühn, Neppo, y su pronta muerte. Y la tercera para informar de nuevo a Zeitblom de la locura y deterioro de su amigo Adrian. En el caso de *Die Betrogene*, la intervención de los médicos aparece al final del relato y el lector asiste a la operación de la protagonista. La frialdad e insensibilidad con la que los médicos charlan sobre la gravedad y la imposibilidad de toda curación roza los límites del naturalismo.

Svevo, por su parte, presenta a los médicos como seres carentes de sentimientos. Anuncian las desgracias de una forma neutra, aséptica, como si la muerte no comportara ningún tipo de respuesta afectiva, como si se tratara de un mero hecho científico. La frialdad del médico de *Una Vita* contrasta con el desastre emocional que supone para Alfonso la pérdida de su madre. En *Senilità*, el doctor no ve ningún reparo en afirmar que una afección pulmonar como la de Amalia no hubiera sido mortal si ésta no hubiera abusado de sustancias alcohólicas, sin advertir las negativas connotaciones sociales que conllevan tales afirmaciones para una mujer de la edad y de la clase social de la enferma. Para Zeno, dos son los encuentros más destacados con los médicos, y los dos son desafortunados. El primero es con el doctor Coprosich, que acude a la llamada de Zeno a causa de la enfermedad de su padre. El doctor confiesa al protagonista la imposibilidad de salvar a su padre pero insiste en administrarle un medicamento que lo hará volver en sí. A Zeno le aterra la idea de que su padre vuelva a recuperar la

conciencia solamente para darse cuenta de que se está muriendo, pero el médico es inflexible en este punto porque considera que es su deber proporcionar al enfermo todos los medios posibles para recuperar la normalidad, aunque no haya remedio. Zeno nunca olvidará este primer encuentro con la profesión médica, y ese mismo resentimiento lo aplica al doctor S., que lo obliga a autoanalizarse para sacar conclusiones con las que Zeno no está de acuerdo en absoluto.

Los médicos son los portadores de la razón científica. Están en la esencia misma de la vida burguesa. Velan por la salud y el equilibrio, símbolos indiscutibles de la burguesía y, como guardianes de estos valores, se ven en la obligación de guiar a los pacientes por el buen camino. Los diagnósticos y tratamientos se sustituyen en muchos casos por recomendaciones, y así veamos a los médicos convertidos en consejeros de la familia.

En el corto relato *Der Tod*, el médico del conde, que reconoce que su paciente no está del todo bien, pero que no encuentra una causa científica para su mal, le aconseja ejercicio, aire libre y que no piense ni lea. Obviamente, estas dos últimas actividades no se corresponden con los ideales de saludable ingenuidad burguesa. También el médico de la familia *Buddenbrook* aconseja aire libre y baños en la playa, tanto a Tom, para combatir sus nervios, como a Hanno para fortalecer su débil constitución. Sin embargo, el fenómeno que supuestamente debían evitar, la tendencia a la reflexión, lo incentiva el mar, que se convierte en el lugar en el que padre e hijo dan rienda suelta a su imaginación y a sus fantasías. El médico que atiende a la señora Klöterjahn le prohíbe terminantemente cualquier tipo de emoción, especialmente la proveniente de la música. Un extraño tratamiento para la cura de una afección de garganta. Un caso peculiar es el del doctor Behrens en *Der Zauberberg.* Es al mismo tiempo médico y enfermo, puesto que se sabe que también él tiene una enfermedad

pulmonar. Quizá, por ello, no es un médico convencional, rígido baluarte de las costumbres burguesas, sino que también él participa de inclinaciones artísticas como la pintura. Por su parte, Krokowski tampoco se ajusta al patrón tradicional. En él se une la ciencia y lo paranormal. El médico que acude a reconocer al joven Felix Krull cae en el engaño que éste ha preparado. La invención de una serie de síntomas desorienta al doctor, que no puede menos que aconsejar la permanencia del supuesto enfermo en la cama, tal y como éste pretendía.

También encontramos el fenómeno del médico consejero en la obra de Svevo. El relato *Lo specifico del dottor Menghi* describe a un personaje que ejerce como médico. En este caso, la enferma es su madre, a la que administra un preparado, aparentemente para evitarle el dolor. Sin embargo, el dolor que produce en la enferma es más profundo porque, al parecer, el medicamento roba la humanidad al enfermo. Con este relato, Svevo sigue su tónica de odio hacia los médicos. En *Argo e il suo padrone* el enfermo se ve obligado a desplazarse a la montaña para curarse de su enfermedad, cosa que le supone un duro esfuerzo, puesto que no hay nada que pueda acabar con su aburrimiento allí. El médico del *buon vecchio* es a la vez un viejo amigo, que además de aconsejarlo pensando en su salud, lo hace pensando en su moralidad. En *La buonissima madre*, el papel que desempeña el joven médico de la familia es también terapéutico, aunque en un modo poco convencional. La verdadera enfermedad de la familia es la falta de un hijo sano. La corta aventura que mantiene con la señora de la casa erradica ese mal.

En todos estos casos, vemos cómo la figura del médico siempre aparece en un plano opuesto al protagonista, como si el personaje involuntariamente se hubiera desplazado del sitio que por nacimiento le está destinado, la salud, y el médico fuera el elemento que puede hacerle volver. Ese sentimiento contradictorio que los personajes

mannianos y svevianos tienen con respecto a su propia salud o enfermedad se refleja también en su relación con los médicos.

Una de las creencias en torno a la enfermedad y de la que se valen, bien para corroborarla, bien para ironizarla, Mann y Svevo es la idea de que la enfermedad potencia la capacidad intelectual de los pacientes, o bien es exclusiva de aquellos individuos con habilidades intelectuales. De ahí que los personajes sanos sean retratados como seres ingenuos y sin inclinaciones eruditas.

En el relato *Der kleine Herr Friedemann*, Gerda von Rinnlingen seduce a Friedemann haciéndole creer que admira el valor que ha tenido al superar sus deformidades físicas y no cerrarse al mundo, sino enfrentarse día a día al mismo con un espíritu positivo. En realidad, el señor Friedemann no hace nada fuera de lo común, pero es su enfermedad lo que le confiere valor especial a su vida diaria.

A lo largo de las cuatro generaciones de los Buddenbrooks asistimos a un progresivo deterioro físico de la familia a la vez que aumentan las capacidades artísticas de sus miembros. El primer elemento discordante es Christian. Desde pequeño muestra una disposición especial hacia la enfermedad, los nervios y el mal de estómago. Como Tony, no puede parar de hablar, pero sus palabras no son convincentes. Desiste de ser un comerciante y se marcha a Londres, donde contrae una grave enfermedad que lo irá deteriorando a lo largo de los años. A esto se une el hecho de ser actor, oficio muy mal visto en los círculos burgueses. El único momento en el que Christian se muestra tal y como es realmente es en el momento de la muerte de su hermano, cuando se arrodilla sin ninguna afectación ante el cadáver y siente profundamente su muerte. Pero pronto vuelve a caer en manos de una actriz que termina abandonándolo en un manicomio. En la siguiente generación aparece el último Buddenbrook, Hanno. No tiene nada que ver

con su bisabuelo, nace débil de corazón, enfermizo y con muchos problemas dentales. Su progresiva debilidad crece en proporción a su afición musical, que cada vez se vuelve más exuberante. Los momentos en los que Hanno toca el piano son de una sensualidad orgiástica. Pero Hanno muere joven. Hanno no es sólo el próximo cabeza de familia, sino la última esperanza de mantener el nombre familiar, puesto que Christian no ha tenido hijos y la hija de Tony lleva el apellido de su padre. La muerte de Hanno es también la muerte de la familia.

En *Tristan* el arte y la enfermedad van unidos. Los elementos sanos, el señor Klöterjahn y el médico, conocen claramente el peligro que encierra la música para la salud de Gabriele. En este caso no es la enfermedad la que potencia el arte sino el arte el que agrava la dolencia. Sin embargo, no se puede separar una cosa de la otra. Quizá si Gabriele no se hubiera sentido febril por su afección no hubiera tocado la obra de Wagner con tanta pasión.

Der Tod in Venedig nos proporciona un ejemplo claro en el que la enfermedad potencia la capacidad creadora del personaje. Aschenbach huye de su ciudad alemana porque ha perdido la inspiración. Su trabajo, basado en la rigidez de la razón, ha llegado a su límite. Cuando encuentra a Tadzio encuentra de nuevo la fuente creadora, la contemplación de la belleza en sí misma. La escena en la que baja a la playa y vuelve a escribir mientras observa cómo Tadzio juega con sus amigos es una muestra de cómo una obsesión enfermiza, que empieza a hacer su efecto sobre la mente del escritor, potencia su capacidad creativa. Sin embargo, a medida que progresa la enfermedad, el artista deja de escribir, pero no de crear. En su mente por fin ha encontrado la verdadera belleza, ese ideal que nunca había alcanzado en su obra. Frank (1951: 121) aporta una lectura muy personal sobre la novela. Afirma que la estancia en Venecia corresponde a un periodo postmortem de Aschenbach, no en el sentido físico, pero sí en un sentido

artístico. Él trae consigo la muerte artística desde su país del norte. Aschenbach llega ya muerto o muriendo a Venecia, y su estancia allí no es más que una lenta agonía. El escritor paga su deuda con esa parte sensual que él ha estado oprimiendo durante tantos años dedicados a un severo trabajo espiritual. Cuando este trabajo ya no da más de sí, esas fuerzas sensuales oprimidas durante tanto tiempo salen a la luz con un ímpetu que el viejo Aschenbach no puede dominar.

La enfermedad, por otra parte, se considera en ocasiones un estado de beatitud, se la ennoblece de alguna forma con la idea de que los enfermos merecen respeto. Esa es la mentalidad con la que viaja Castorp hacia Berghof, pero al llegar se encuentra con un ambiente febril en el que la lujuria y la relajación de las costumbres sociales predominan. Este ambiente y la enfermedad misma contribuirán a su propia formación como artista. La mayoría de las experiencias vitales de Hans le vienen proporcionadas por la enfermedad. Hans está convencido de que la muerte es mucho más digna que la vida, y que la enfermedad propicia con más eficacia el genio que la salud. Settembrini y Hans hablan sobre la enfermedad y su relación con el sentimiento de libertad que produce en el apartado "Libertad" del capítulo quinto (303). Sobre este tema vuelve muchos capítulos después Hans en una conversación con Clawdia.

> - *Voyons, mon ami*. No quiero seguir hablando de la forma absurda en que usted se dirige a mí. Acabará por cansarme. Además, yo no soy una burguesa susceptible...
> - No, porque estás enferma. La enfermedad te concede la libertad completa. Te hace... ¡un momento! Se ha ocurrido una palabra que jamás había usado... ¡Te hace genial!
> - Ya hablaremos en otra ocasión de la genialidad. (...)
> (*Der Zauberberg*, cap. VII, "Mynheer Peeperkorn (des weiteren)", 825) (Anexo I, 26)

En la montaña, Hans toma conciencia de su propia mortalidad. Un episodio fundamental en este sentido es en el que observa el esqueleto de Joachim a través de la maquina de rayos X y, más tarde, el suyo propio en una radiografía. La muerte en Thomas Mann se entiende como un camino hacia el absoluto y sólo el artista es capaz de percibir su poder en todo su esplendor. Hans Castorp comparte también esta

habilidad artística: “The artist creates order because he knows chaos, and he is permited to know it because he knows how to exorcise it” (Kaufmann, 1957, 106).

En el capítulo segundo de su libro *Thomas Mann, Doktor Faustus* (1994), Beddow considera que existe una relación entre la sífilis y la inspiración. Según su teoría, Mann pensaba que los síntomas enfermizos, el genio y la locura final de Nietzsche provenían de esta enfermedad, de ahí que convierta a Leverkühn en un nuevo Nietzsche. Parece ser que la anécdota del guía que lleva por “equivocación” a Adrian a un prostíbulo en lugar de a un restaurante está basada en la vida de este filósofo. En cualquier caso, Beddow cree que la infección de Adrian es involuntaria. El personaje se deja llevar por su instinto, por un impulso incontrolable. A esta afirmación final habría que objetar la referencia explícita en el texto a una advertencia clara por parte de la prostituta sobre la enfermedad que padecía. El conocimiento de la misma, deja en manos del personaje la decisión de seguir adelante o no; por lo tanto, parece claro que el contagio es un acto premeditado y voluntario por parte de Adrian.

También cabe destacar en este punto el caso de *Die Betrogene.* En este relato, la enfermedad de Rosalie le proporciona un renacimiento de sus sentimientos perdidos, así como una nueva ilusión por vivir y por el amor. Su enfermedad le devuelve en sus últimos días una fugaz recuperación de la juventud.

Para Zeno, la enfermedad es fruto de la razón, y ambas se complementan. Cuando Zeno decide analizar la salud de Augusta desiste de ello porque piensa que al racionalizarla la convierte en enferma. La razón conlleva enfermedad, los que no tienen dudas viven sanamente, sin preocupaciones. La salud es fruto de la espontaneidad. Zeno necesita saber la causa de su enfermedad para huir de ella. Conoce los síntomas (tabaco, celos, problemas respiratorios, cojera imaginaria...), pero no logra entender la razón que

los causa. Por otra, parte se niega a superarla, porque su sentimiento de padecer una enfermedad es lo que lo hace diferente a los demás, superior a ellos, en cierto sentido.

El motivo de la enfermedad es quizás uno de los más importantes dentro de la narrativa de ambos autores. La figura del enfermo concuerda de forma clara con la imagen del héroe manniano y sveviano. Ambos son seres que se salen de la normalidad, seres que, en cierta medida, aquellos que se sienten normales suelen mirar con cierta reserva y a los que no comprenden o que, a toda costa, pretenden rescatar y devolverlos a lo cotidiano, a lo sano, a lo burgués. Sin embargo, como ya se ha visto en este apartado, los enfermos que presentan Mann y Svevo son enfermos que se resisten a la cura. Están en un punto intermedio entre el deseo de recuperar la salud y el placer que les produce la enfermedad. Los artistas mannianos y svevianos también se hallan en ese punto de inflexión. La enfermedad en ambos autores es el símbolo de la conducta desviada de los personajes.

2. E. AUTOANÁLISIS.

Los artistas de Mann y Svevo son personajes reflexivos. Continuamente tratan de conocer su entorno, quieren tener la respuesta de la naturaleza humana, pero, sobre todo, quieren comprenderse a sí mismos. Esto los lleva a un proceso agotador de autoanálisis que nunca termina porque nunca llegan a conocer el porqué de su diferencia.

En las novelas y relatos de Thomas Mann se pueden distinguir tres momentos en el proceso de autoanálisis de los personajes. El primero corresponde a aquellos que realizan una reflexión profunda en su adolescencia, y, en relación a lo que descubren de sí mismos, marcan una serie de pautas a las que se someten para el resto de sus vidas, o

ése al menos es su propósito. El segundo momento reflexivo presentado por Thomas Mann en su obra es el de aquellos personajes que desde su madurez analizan los hechos pasados que han condicionado el estado actual en el que se encuentran. Y, por último, aparecen personajes que reflexionan sobre el momento presente, porque es en ese preciso momento en el que se están descubriendo a sí mismos.

Al primer grupo pertenece el relato *Der kleine Herr Friedemann*. El personaje resuelve la duda sobre su personalidad durante su maduración como adolescente y joven. Es en esta época en la que decide llevar una vida tranquila y sin implicaciones sentimentales con nadie. A sus treinta años ya es un hombre equilibrado que conoce su lugar en la vida. Sabe qué parcelas de la esfera social son aceptables para él y cuáles no, entre estas últimas enamorarse y formar una familia. Sin embargo, la aparición inesperada de un elemento desestabilizador, como es Gerda von Rinnlingen, hace aparecer de nuevo estas reflexiones que Friedemann había apartado de su mente hacía ya mucho tiempo. Con las dudas vuelve el desorden interno del personaje, que sucumbe ante su propia debilidad.

Tonio Kröger también es un personaje reflexivo que desde su niñez se sabe diferente y se pregunta qué aspecto de su ser le impide ser igual que el resto de los niños que lo rodean. Desde su infancia y juventud se comporta como un ser que está al margen de la sociedad. Aunque intente integrarse en el mundo de sus amores de juventud, Hans e Ingeborg, en su fuero interno se sabe distinto y no puede dejar de actuar como tal. Si bien desde su niñez esa conciencia de ser diferente ya está presente, es en su vida adulta en la que encuentra la respuesta a su naturaleza. El capítulo cuarto de la novela recoge la conversación del personaje con su amiga pintora Lisaweta Ivánovna. En ella Tonio describe su concepto del artista como un ser completamente ajeno a la vida, cuyo arte permite acercar a las personas normales a esa esencia sublime

que es el arte, pero que a él mismo, al artista, no le hace sentir nada. Los sentimientos no le son propios, porque los sentimientos pertenecen a la vida:

> (...) quien cree que el artista creador tiene derecho a sentir no es más que un chapucero. (...) Cuando nos importa demasiado lo que queremos decir, cuando el corazón late muy fuertemente al decirlo, entonces el resultado será un fracaso absoluto. (...) Es necesario ser algo extrahumano e inhumano, mantener una relación lejana y extraña con lo humano no sólo para ser capaz, sino también para sentirse impelido a jugar, a jugar con él y representarlo de forma efectiva y con gusto. El talento para el estilo, la forma y la expresión, suponen ya esa relación fría y caprichosa con lo humano, e incluso cierto empobrecimiento y atontamiento. Porque los sentimientos intensos y sanos no tienen gusto. El artista que se convierte en hombre y empieza a sentir, deja de existir.
>
> (...) Le digo que a menudo me encuentro mortalmente cansado de representar lo humano sin participar lo más mínimo de lo humano. (...)
>
> -¡No me hable usted de "oficio", Lisaveta Ivánovna...! La literatura es todo menos un oficio; es una maldición, para que lo sepa. (...)
>
> Ya he llegado a la meta, Lisaveta. Escúcheme. Amo la vida. Esto es una confesión. Tómela y guárdela; nunca la había hecho a nadie. Se ha dicho, incluso se ha escrito y publicado, que yo odio la vida, o que la temo, o que la desprecio, o que le tengo horror. Lo he oído con satisfacción, me han halagado; pero no por eso deja de ser falso. Yo amo la vida... (...) ante nosotros, los extraordinarios, la "vida", la vida concebida como una oposición eterna al espíritu y al arte, no se nos presenta como una visión de sangrienta belleza y salvaje belleza, como lo extraordinario; al contrario: lo normal, lo honrado y lo amable representan el reino de nuestras ilusiones, esto es la vida con toda su seductora trivialidad. No es un artista, amiga mía, aquel cuyo último y más profundo anhelo sea lo refinado, lo excéntrico y lo demoníaco; aquel que ignora el ansia por lo inofensivo, lo natural y lo vivo, un poco de amistad, entrega, confianza y dicha terrenal... ¡la corrosiva nostalgia, Lisaveta, de los goces de la normalidad...!
>
> (*Tonio Kröger*, cap. IV, 148-156) (Anexo I, 27)

Tras esta larga reflexión de Kröger, su amiga Lisaweta le da su parecer ante su exposición. Para ella, Tonio es un burgués descarriado. El calificativo de burgués hiere a Tonio pero, más tarde, tras su viaje a Dinamarca, encuentra la respuesta. No es ni burgués ni artista, sino un ser intermedio, un ser fragmentado:

> Mi padre, sabe, tenía un carácter nórdico: considerado, formal, correcto por puritanismo y dado a la melancolía; mi madre, en cambio, era de sangre exótica e inefable, bella, sensual, ingenua y, al mismo tiempo, superficial y apasionada, de una ligereza impulsiva. Se trataba, sin duda, de una mezcla que encerraba posibilidades extraordinarias... y también peligros extraordinarios. El resultado fue éste: un burgués que llegó a perderse en el arte, un bohemio con nostalgia de la buena vida familiar, un artista con mala conciencia. Porque, en el fondo, es mi conciencia burguesa la que me hace ver en toda forma de ser del artista, en lo extraordinario y lo genial algo ambiguo, profundamente sospechoso y oscuro, que me llena con esa debilidad enamorada por lo sencillo, franco, normal y agradable, lo corriente y honrado.
>
> Estoy entre dos mundos; ninguno de ellos es mi hogar, y por eso todo me resulta un poco difícil. Vosotros, los artistas, me llamáis burgués, y los burgueses sienten la tentación de detenerme... No sé qué es lo que me ofende más. Los burgueses son tontos; pero vosotros, adoradores de la belleza, que me tildáis de flemático e incapaz de nostalgia, debéis tener en cuenta que existe una manera de ser artista tan profunda, tan congénita y fatal, que ninguna nostalgia le podría parecer más dulce y valiosa que la de los placeres de la normalidad.
>
> (*Tonio Kröger*, cap. IX, 196-197) (Anexo I, 28)

Los hermanos Aarenholds son muy jóvenes, sólo tiene diecinueve años, pero siempre se han sabido distintos a los demás. Su obsesión por la ópera de Wagner *Walküre* hace que se identifiquen con unos personajes mitológicos que consiguen salvar su amor a pesar de todas las contrariedades que el destino les presenta. En este caso, más que de autoanálisis podríamos hablar de una autocreación. Los hermanos han creado una imagen de sí mismos que les permite seguir amándose y que justifica su comportamiento anormal.

En la tetralogía *Joseph und seine Brüder* quizá el proceso de autoanálisis más importante se dé en el segundo libro, *Der Junge Joseph*. Mann presenta la infancia y adolescencia del muchacho en la que sólo actúan dos influencias adultas, la de su padre y la de su maestro Eliecer. De uno aprende la espiritualidad, el amor al Dios único de Abraham y su propia historia, como el hijo de la legítima. De Eliecer aprende el saber de los pueblos que lo rodean, babilonios, egipcios, semitas, etc. Sin embargo, Joseph emprende una búsqueda de su propia personalidad. El conocimiento que obtiene de sus mayores no es suficiente para expresar lo que él siente que es el significado de su propia existencia y que le viene revelado por sueños premonitorios que Dios le envía. Joseph sabe que el destino le depara algo grande pero no sabe exactamente de qué se trata. En todo este proceso de crecimiento y de autoconocimiento Joseph choca con los intereses de sus hermanos mayores que no ven con buenos ojos el pavoneo de su hermano pequeño. El silencio de Joseph en la escena final en la que los hermanos lo están vendiendo a los ismaelitas confirma que el proceso de formación ha concluido y que Joseph se ha hecho adulto y empieza a tomar conciencia de su propia persona y de los que le rodean.

El segundo grupo, el de los personajes que desde su madurez analizan los hechos pasados que han marcado su vida, se abre con el relato *Der Bajazzo*. Las memorias que escribe el protagonista son, en cierta forma, un medio para analizar su propia persona, para hallar una respuesta a su posición de aislamiento en la vida. El protagonista narra cómo su postura ante la vida no es algo elegido, no es una pose, sino un estado natural. Su forma de vida no se corresponde con los cánones burgueses, pero no puede dejar de ser lo que es. Aunque debemos tener en cuenta también que están dirigidas a un oyente, un individuo neutral que pueda mediar entre esos dos mundos separados, el del artista y el del burgués. El texto más que una revelación es una confesión.

Klaus Heinrich es un ser curioso desde su niñez. Uno de los pocos episodios que Mann nos muestra de la niñez del príncipe es el juego en el que se entretenían Klaus y su hermana pequeña Ditlinde. Al juego lo llaman "ir a la busca" y consiste en adentrarse por los pasillos y el ala del castillo que estaban cerrados por falta de uso. Las habitaciones conservan retratos y objetos que Klaus Heinrich y Ditlinde observan con el único afán de conocer todo aquello que normalmente les está prohibido. En uno de estos juegos, descubren a un proveedor del castillo que, por culpa de una broma pesada de los criados, se ha despistado y no encuentra la salida. Este hombre les hace ver a los príncipes que esos seres formales y serviles que ellos llaman criados son en realidad malvados y envidiosos. Cuando Klaus se hace mayor y conoce a Imma Spoelmann, su hermana Ditlinde compara ese romance con su antiguo juego de la niñez y muestra a Klaus cómo otra vez está "yendo a la busca". El personaje aplica su antigua curiosidad, que en su niñez estaba orientada a saber del mundo exterior, a la investigación en torno a su propia persona. Gracias al trato que Klaus establece con la familia Spoelmann, una familia extranjera que no está acostumbrada a los formalismos y que tratan a Klaus como a un miembro más, el príncipe está de nuevo experimentando esa vida que su

círculo cerrado de obligaciones de estado no le permite conocer. Además Imma Spoelmann le hace ver aspectos de su personalidad que hasta entonces no se había preocupado por considerar.

La señora Rosalie von Türmmen analiza su vida, su situación, su espíritu y los cambios que se van operando en su persona. Especialmente presta mucha atención a ese repentino rejuvenecimiento al que está asistiendo y al despertar de nuevo de la sensualidad en su enamoramiento del joven Keaton. Ella encuentra la explicación a todas estas transformaciones en un milagro de la naturaleza que la premia por haber sido siempre fiel a ella, por haberse dejado llevar por su sencillez y espontaneidad. Frente a esa segunda oportunidad que le ofrece la vida, está la juventud ajada de su hija, que se empeña con su arte en darle la espalda a los principios naturales. Cuando le diagnostican un cáncer de útero, causante de todos estos cambios hormonales en ella, Rosalie se siente en un primer momento engañada por la vida, pero luego pide a su hija que no renuncie a ella. Todo este corto relato es un ejemplo de la relación que se establece entre el hombre y la naturaleza. Diferencia, por un lado, al hombre natural que siente y disfruta de la vida sin plantearse demasiado el porqué de las cosas, en este caso, Rosalie. Y, por otro, al hombre racional que convierte a la lógica en el centro de su universo, como la joven Ana. Las largas conversaciones entre madre e hija exponen ambos puntos de vista en un proceso de autoanálisis mutuo en el que, según Rosalie, la naturaleza ha sabido aportar a cada momento de la vida lo que le es propio y ante eso la razón del hombre no puede hacer nada sino dejarse llevar. El final del relato que parece dar la primacía al segundo elemento, el del ser racional, con el diagnóstico incondicional de los médicos, queda, sin embargo, superado por el último alegato de Rosalie a favor de la naturaleza:

> - Ana – dijo la moribunda, pareciendo querer hacer un esfuerzo para aproximarse aún más a su hija, como si tuviese que hacerle una confidencia decisiva-. ¿Me oyes, Ana?

> - Pues claro que te oigo, querida, queridísima mamá –respondió Ana con un nudo en la garganta.
>
> - Ana, no hables nunca del engaño y la sarcástica crueldad de la Naturaleza. Ni la critiques ni la denigres, como tampoco yo lo hago. No voy de buen grado allá..., lejos de vosotros y de la vida con su primavera... Pero, ¿cómo habría primavera sin muerte? Sí..., la muerte es un gran paliativo de la vida, y aunque para mí adoptó la forma de una resurrección y la delicia del amor, no fue ningún engaño, sino bondad y gracia...
>
> Otro pequeño esfuerzo para aproximarse todavía más a su hija y un cuchicheo en un último suspiro.
>
> - La Naturaleza..., siempre la he querido..., y ella ha dispensado amor a su hija...
>
> Rosalía murió con una muerte dulce, llorada por todos quienes la conocieron.
>
> (*Die Betrogene*, 394) (Anexo I, 29)

Con respecto a los Buddenbrooks, Kurze (1997: 70-76) considera que la causa del desmoronamiento de la familia se basa en un aumento progresivo de la reflexión en los miembros de la familia. Johann Buddenbrook padre es un individuo totalmente centrado en el capital. No tiene dudas, es totalmente práctico, no medita sobre la consecuencia o la moralidad de los actos. Es simplemente ingenuo, como un buen burgués. Disfruta de la música y la poesía, que para él son meros adornos en su vida, no causa de enfermedad y muerte como en Hanno. Johann (Jean) Buddenbrook hijo es sobre todo piadoso. Su religiosidad es un primer síntoma de decadencia en la familia. Subordina los intereses económicos a la moral cristiana, lo que no siempre beneficia a los negocios. Con él comienza el proceso de reflexión en la familia. Se plantea qué está primero, la piedad o los negocios. Sin embargo, su religiosidad es un sentimentalismo vacío de contenido que no influye para nada en los intereses de su empresa. El comercio sigue siendo el principal motor de su vida. Thomas Buddenbrook no tiene una postura clara ante la vida porque duda de todo. Admira la convicción religiosa de su padre y su acierto en los negocios, pero sabe que él no tiene la fuerza para desenvolverse como lo hizo su padre. No es un burgués, sino un actor que desempeña el papel de burgués. Trata de vivir en contra de su naturaleza de artista. Muere a causa de un diente, pero no es sólo por eso, sino que muere a causa de la tensión emocional que le ha provocado vivir toda una vida fingiendo una mentira. En el fondo, él es como su hermano, pero no ha sabido admitirlo. Hanno Buddenbrook ni siquiera hace un esfuerzo por disimular. Él

es enfermizo, soñador y falto de todo sentido práctico. No se relaciona con los sanos, los normales, sino con los asociales como Kai Graf Mölln. Le atrae la música, la desgracia y la muerte. Para él la música no es un mero entretenimiento como lo fuera para su bisabuelo, sino una forma de expresar su propia reflexividad. Su única forma de existencia es ser un artista. El problema está en que el ambiente burgués en el que vive no le da ninguna alternativa para desarrollarse como tal, no concibe ni tan siquiera la posibilidad de un modo de ser diferente al suyo. Junto al proceso decadente en la línea masculina de la familia, sitúa Thomas Mann a Tony (Antonie Buddenbrook), una figura femenina que no sigue la tónica familiar. De hecho, es la única que no muere, su vitalidad continúa inalterable a lo largo de toda la novela. La causa es que ella no participa del proceso reflexivo. Sus ideales burgueses le aportan todo lo que necesita para desenvolverse en la vida. No entiende nada, pero tampoco lo precisa. Su ingenuidad le hace ser más feliz que Thomas a pesar de los fracasos continuos de los matrimonios tanto suyos como el de su hija.

Para concluir con este segundo bloque debemos señalar la novela *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, en la que el personaje también analiza su vida, más que para entenderse a sí mismo, para dar cierta justificación a sus acciones posteriores. Su infancia y su juventud se entienden como el origen de la situación desafortunada que sufre en su madurez. Sin embargo, no culpa del todo a sus padres por la vida disoluta que le obligaron a llevar, sino que afirma que parte de su personalidad, al igual que la del protagonista de *Der Bajazzo*, es fruto de una inclinación innata hacia el disimulo y el aparentar.

En el tercer grupo encontramos personajes que analizan el momento presente porque es precisamente en ese momento en el que empiezan a descubrir la verdadera

naturaleza artística. En el relato *Tristan* encontramos al señor Spinell, un artista enfermo de tuberculosis. En este caso, el proceso de autoanálisis lo provoca la aparición de la señora Klöterjahn, que hace al artista identificarse con ella. Spinell cree fervientemente que en Gabriele se halla encerrada un alma artística como la suya, pero que ha quedado degradada por el ambiente burgués opresor en el que se ha desarrollado. En realidad, Gabriele es un espejo en el que tanto Spinell como el señor Klöterjahn buscan su propio reflejo.

El relato *Schwere Stunde* narra la dificultad del artista para crear. El personaje se encuentra en un momento de crisis creativa en la que se mezcla la fatiga, la enfermedad y la duda sobre la propia capacidad artística. Durante un momento el personaje se distancia de su obra y reflexiona sobre el valor de su vida, de su esfuerzo y sopesa los pros y los contras de su sacrificio. Sabe que el trabajo que a otros les parece de una sencillez absoluta, a él le supone horas de un esfuerzo intenso y de maltrato hacia su propia persona, hacia su cuerpo que paulatinamente se va debilitando. Los médicos le han aconsejado que descanse y se cuide si quiere alargar su vida, pero él prefiere dedicar el tiempo que le queda a escribir una obra de arte que lo inmortalice. En este momento de dificultad creativa es en el que reafirma su postura ante la vida.

El viaje de Aschenbach a Venecia es un auténtico encuentro consigo mismo. No ya con ese escritor aclamado por todos por su precisión en las obras que escribe, sino con su verdadero ser, ese que ha quedado oprimido por años de autocontrol. La primera reacción es de rechazo y Aschenbach decide abandonar las vacaciones en ese intento inicial de dejar Venecia. Pero cuando un pequeño impedimento sin importancia le da la excusa necesaria para quedarse, se aferra a esa posibilidad con una alegría interior que no se atreve a admitir. Poco a poco va aceptando y comprendiendo esa parte de su espíritu acallada durante tantos años y que va tomando posesión de todo su ser hasta

acabar con él. Al igual que en *Der kleine Herr Friedemann, Tristan* o *Königliche Hoheit,* Aschenbach necesita un incentivo externo que propicie esa reflexión, el autoanálisis, y esa influencia es Tadzio.

Tal vez el ejemplo más desarrollado de proceso de autoanálisis llevado a cabo por un personaje en la obra de Mann sea el de Hans Castorp en *Der Zauberberg.* Cuando el personaje llega a Berghof parece que todo el mundo se forma una opinión de él que no coincide en absoluto con la visión que el personaje tiene de sí mismo. El consejero Behrens lo saluda diciéndole que tiene cualidades para ser un buen paciente. Settembrini lo describe como un hijo mimado de la vida. Pero poco a poco Hans va descubriendo otras facetas de su personalidad que sólo en un lugar como Berghof pueden mostrarse en toda su plenitud. El personaje va madurando y paso a paso va dejando de apoyarse en las ideas de otros para asentar sus propias creencias. Da una primera demostración de su autonomía en la noche de Walpurgis. Settembrini le ha advertido sobre lo inadecuado de su idea de abordar a la señora Chauchat esa noche. Settembrini percibe a la rusa como una influencia negativa para Hans, pero éste hace oídos sordos a su supuesto mentor. Otro ejemplo lo encontramos en el episodio de la nieve, en el que, contraviniendo las normas del sanatorio, se interna en la montaña para esquiar. El personaje pone en peligro su vida para probarse a sí mismo su libertad. Pero no sólo Hans reflexiona sobre su persona. De hecho sus reflexiones son alentadas por sus dos instructores, Settembrini y Naphta. Según Kaufmann (1957: 110-112), los personajes de Mann aparecen en un continuo diálogo consigo mismos y con los que les rodean. La vida social, de hecho, está basada en la dualidad, en la tensión entre el ser y los otros. Esta confrontación se ve clara en la lucha dialéctica que emprenden Settembrini y Naphta. Sin embargo, poco a poco, su discusión se va suavizando en la medida que se van dando cuenta de que no existen tantas diferencias entre ellos, que las

contradicciones que encuentran en el discurso del otro no son más que un reflejo de sus propias contradicciones. La Liga para la Organización del Progreso de Settembrini es sólo una fantasía, y la enfermedad de Naphta es una excusa para dejar la orden de los jesuitas.

El caso de *Doktor Faustus* es muy peculiar porque aquí la voz poética no corresponde al personaje principal, sino al de un amigo que narra la historia. De manera que no podemos hablar del autoanálisis de Adrian Leverkühn, sino en todo caso de un posible autoanálisis de Serenus Zeitblom al ver reflejada su vida en los avatares de la vida de su mejor amigo. Especialmente al final de la obra, cuando la escritura de los últimos capítulos coincide con el auge creciente del nazismo, Zeitblom ve su vida como un elemento propio de esa sociedad alemana que se ha ido dejando degradar hasta llegar a la locura nazi. El ensimismamiento que le ha procurado la dedicación absoluta a la tarea de narrar la historia de su amigo ha provocado un distanciamiento, quizá buscado, del narrador con respecto a su tiempo y, ahora que ha vuelto la paz, no sabe si podrá volver a formar parte de una sociedad a la que ha dado la espalda:

> (...) Pero mucho me temo que durante esa espantosa década haya crecido una generación tan incapaz de comprender mi lengua como yo la suya. Temo que la juventud de mi patria se encuentre demasiado alejada de mí para que yo pueda volver a ejercer cerca de ella mi magisterio. Y más aún: Alemania misma, tierra infeliz, se ha convertido en una cosa extraña, completamente extraña, para mí, precisamente porque, persuadido de cuál iba a ser el trágico desenlace, no quise solidarizarme con sus pecados y preferí buscar refugio en el aislamiento. ¿He de preguntarme si hice bien? ¿Es cierto, por otra parte, que haya hecho lo que digo? Hasta la hora de su muerte mantuve mi fidelidad a un hombre lamentablemente grande. Su vida, que nunca cesó de inspirarme tanto temor como cariño, acabo de narrarla. Esta constancia en la lealtad puede servir de contrapeso, me parece, al horror con que me aparto de mi país y de sus culpas.
>
> (*Doktor Faustus*, epílogo, 582.583) (Anexo I, 30)

Tal y como ocurre en *Der junge Joseph*, Gregorius también va descubriendo su verdadero origen poco a poco en *Der Erwählte*. Toda su vida es una búsqueda de su persona, pero sobre todo de la función que Dios ha reservado para él, porque en su interior cree profundamente que un ser tan desgraciado pero con tanta fuerza vital no puede ser un fruto del azar, sino que responde a la voluntad de Dios.

El caso de los personajes de Svevo es el de una resistencia visceral a autoanalizarse, puesto que no son capaces de aceptar su verdadera naturaleza, la de unos seres inadaptados e incapaces de funcionar con la efectividad que se espera de ellos. Frente a este rechazo se encuentra un impulso vital que los lleva a todo lo contrario, es decir, a una búsqueda incesante de sí mismos. En medio de este dilema existencial se desarrollan las vidas de los personajes svevianos.

Tanto en el caso de Alfonso como en el de Emilio, el lector cuenta con un escaso conocimiento de los pensamientos directos de los personajes. Éstos se presentan a través de la criba que supone la voz del narrador, que nos muestra las preocupaciones de ambos. Bajo esta perspectiva externa se ve con más claridad cómo Alfonso y Emilio son individuos obsesionados por su propia persona y por la imagen que quieren dar de sí mismos. Alfonso es quizá el más ingenuo. Suele actuar y posteriormente reflexionar sobre los acontecimientos y fantasear con otras posibles respuestas, decisiones o gestos que pudieran haberle sido de más provecho, o que hubieran dejado su imagen en una posición más favorecida. Emilio, en cambio, más experimentado, mide sus palabras por adelantado. Diseña un plan de actuación y lo lleva a cabo esperando que el resultado que obtenga sea el que él se ha trazado. En cualquier caso, sus palabras, ya sean por escrito, como la carta que Alfonso manda a su madre, o verbalizadas en conversaciones, nunca muestran los verdaderos sentimientos de los personajes. Alfonso y Emilio analizan cada situación y el papel que quieren desempeñar en ella. A veces vencen pequeñas batallas parciales, y su autoestima crece, pero en seguida vuelven a encontrarse en otras situaciones en las que las circunstancias superan a su escaso dominio de las formas sociales.

Con Zeno el lector se encuentra frente a frente con las reflexiones que el personaje hace sobre sí mismo, siendo consciente además de que esas reflexiones no están orientadas a ser un diario íntimo, sino que van a ser leídas y analizadas por un psicoanalista. Este matiz dota al hecho de la escritura y a las confesiones de Zeno de una especial peculiaridad. La reflexión no es espontánea. Al igual que Emilio, Zeno mide sus palabras para no dejar traslucir aquello que considera embarazoso, pero al mismo tiempo va descubriendo aspectos de su vida que siempre había ignorado y que, sin embargo, son fundamentales para entender sus obsesiones.

Corto viaggio sentimentale muestra un proceso de autoconocimiento. Al comienzo del viaje, el personaje se muestra entusiasmado porque cree que, al liberarse de la presión que ejercen sobre él su mujer y su hijo, podrá por fin mostrarse tal y como es, o tal y como él piensa que es. Se siente un hombre nuevo, generoso, en especial con respecto al joven Bacis, que parece perdido en un mar de dudas sobre una relación amorosa poco aconsejable. Aghios se muestra como un mentor. Le gusta ejercer el papel de padre considerado que su hijo no le da la oportunidad de llevar a cabo. Todo esto lo lleva a replantearse continuamente su conducta y a jactarse de su triunfo. Cree haber demostrado que aún sigue siendo un hombre con plenas facultades, no un pobre viejo acabado. Sin embargo, la derrota final producida por el robo de Bacis lo devuelve a su realidad, que se asemeja más a la imagen que su esposa y su hijo tienen de él que a la que él mismo se ha creado.

El anciano de *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* parece seguir la misma pauta que el señor Aghios. Mediante un proceso de autoconvencimiento, considera que la relación "amorosa" que mantiene con la *bella fanciulla* es en realidad una obra de caridad en la que él está dando más de lo que recibe y que, por tanto, la juventud debería estar más agradecida a los ancianos. El *buon vecchio* busca una excusa

razonable para convencer también a su médico y a su ama de llaves de que la joven y él se hacen un bien mutuo.

En todo caso, el conocimiento de uno mismo no siempre va acompañado de la aceptación de la propia persona. Tras un primer proceso de autoanálisis, los personajes, tanto en Mann como en Svevo, se enfrentan al conflicto de eludir esa realidad que no quieren admitir en sí mismos. En algunas ocasiones ese rechazo se manifiesta a través de los sueños, en los que los personajes se liberan de las ataduras morales que los limitan en su estado de plena conciencia. En otras ocasiones, recurren al engaño como un medio para ocultar aquello que se niegan a ser. Estos son los fenómenos que analizaremos a continuación.

2. E. 1. Los Sueños.

Los sueños que aparecen tanto en la obra de Mann como en la de Svevo suelen seguir la teoría freudiana según la cual los deseos ocultos y reprimidos se liberan y se revelan a los personajes mientras duermen. Aunque encontramos sueños de muy diversos tipos, desde eróticos hasta la exteriorización de las frustraciones y miedos de los protagonistas existe un punto de unión entre todos ellos, y es la gran importancia que los soñadores les conceden. El sueño no es un fenómeno aleatorio y puntual que no influye en la vida del personaje. Muy al contrario, muchos de los sueños son el punto de partida de importantes decisiones tomadas por estos individuos a los que las visiones que experimentan durante la noche les atormentan. Quizá lo más oportuno en este punto sería hacer un recorrido por los principales sueños que aparecen en las obras de ambos autores para, a continuación, llegar a una serie de consideraciones al respecto.

El capítulo quinto de *Der Tod in Venedig* (anexo I, 31) recoge la descripción de un sueño del protagonista. Se encuentra en un lugar cerca de la playa y oye un extraño

sonido que se asemeja a la vocal "u". Ese sonido se va haciendo más fuerte hasta convertirse en un estrépito. Cuando se acerca a la orilla para ver qué esta ocurriendo descubre la celebración de una bacanal con ménades que ululan, hombres velludos y jóvenes que azotan machos cabríos. El frenesí va creciendo hasta que se transforma en un caos de lujuria y en el que se devoran los cuerpos despedazados de los animales sacrificados con las propias manos de los festejantes. Él intenta mantenerse apartado de ese horror que le repugna pero que también lo atrae irresistiblemente y al final sucumbe, momento en el que despierta. Según Heilbut (1997: 257), el sueño delirante de Aschenbach que muestra esta orgía es la liberación de todas las tendencias sexuales reprimidas por un amor que se ha empeñado en convertir en algo espiritual y mítico. Por su parte, Venable (1951: 135) considera que dicho sueño muestra al personaje envuelto en una bacanal a la que quiere resistirse intentando preservar su propio culto al dios de la moderación que ha gobernado sus actos durante toda su vida, pero al final termina formando parte de la fiesta. Sea o no sea la exteriorización de sus sentimientos más ocultos, lo que sí es cierto es que ese sueño es el punto de inflexión entre el antiguo Aschenbach y el nuevo, liberado de prejuicios. Supone el paso de lo apolíneo a lo dionisíaco. Es a partir de este momento cuando el personaje se deja seducir por el deseo de disfrutar de la vida y de recuperar la juventud que ha perdido. Se viste con ropa más juvenil y se maquilla y tiñe sus cabellos. Se entrega en definitiva al culto de ese "dios extranjero", como denomina a Dioniso en el sueño, y al placer.

El segundo sueño de Aschenbach se produce en este mismo capítulo quinto, casi al final de la novela[5]. Mientras camina por las calles de Venecia, cae exhausto a los pies de un pozo y allí se queda adormecido por la fiebre. Entonces recrea en su sueño la conversación que mantienen Sócrates y Fedro debajo del plátano. Este sueño refleja el

5. El texto en español aparece en el apartado 2. I. dedicado a la belleza, y su versión original puede consultarse en el anexo I, 72.

modelo de relación que el escritor tiene en su mente cuando piensa en Tadzio. Sócrates amaba a Fedro, pero de una manera espiritual, igual que Aschenbach ama a Tadzio. De hecho, podemos observar cómo el personaje en sus pensamientos está aconsejando a Tadzio continuamente sobre la belleza, sobre el comportamiento, etc. Pero, por otro lado, la obra de Platón también contiene el análisis sobre la creación poética, eso que Aschenbach ha perdido y ha ido a buscar en su viaje. El sueño del personaje recoge sus inquietudes.

Al final del apartado "Satán hace proposiciones improcedentes" del capítulo tercero de la primera parte de *Der Zauberberg*, Hans Castorp sufre una serie de sueños encadenados en los que condensa las experiencias vividas en los primeros momentos de su estancia en Berghof. El choque emocional que le produce el ambiente y la peculiar rutina del lugar se sintetizan de forma un tanto irreal de los sueños (anexo I, 32). El primer sueño es con el consejero Berehns y recrea su primer encuentro, en el que lo califica de un buen paciente. Allí mismo, en medio del jardín en el que se sitúa el sueño, el médico le examina los ojos y la boca al muchacho y lo vuelve a calificar de "honorable paisano". En el segundo sueño, la acción se ha trasladado al patio de su antiguo colegio y él le pide prestado un lápiz a la señora Chauchat, imagen que tomará sentido cuando se llegue al apartado "Hippe" del capítulo cuarto, y que luego vuelve a retomarse en el apartado de la "Walpurgisnacht". En dicho sueño Hans intercambia la figura de Clawdia por la de su compañero de escuela Hippe, por el que sentía una inclinación especial, aunque en esta ocasión el lápiz que le prestan no es negro sino rojo. La mirada intensa que Madame Chauchat le dirige despierta a Castorp violentamente. Es en ese momento cuando el personaje se da cuenta de a quién le recuerda la rusa. Cuando vuelve a dormirse se ve perseguido por el doctor Krokovski, que pretende hacerle una "disección psíquica", cosa que horroriza a Hans, que escapa

saltando al jardín desde el balcón. Acto seguido intenta deshacerse de Settembrini. Le dice que lo deje en paz, que le molesta y lo tilda de organillero. Tras esto se suceden imágenes de los pacientes que ha conocido, Herminia Kleefled, el señor Albin y la señora Stoehr. Por último, la señora Chauchat vuelve a ser protagonista de un sueño que se repite de la misma manera por dos veces. Ella entra en el salón comedor, dando un portazo como acostumbra, y se dirige a Castorp, al que ofrece la palma de la mano, que éste besa con pasión, recreándose en las pequeñas imperfecciones que la hacen tan deseable. Esta sucesión de sueños puede deberse a las impresiones recibidas por el personaje en sus primeros momentos en el sanatorio, o tal vez a esas décimas de temperatura de las que no logra deshacerse. Una explicación lógica a los sueños, sin embargo, no impide meditar sobre la razón del autor para someter a su personaje a dicha experiencia. Se podría pensar en la exteriorización de deseos ocultos, especialmente en lo que se refiere a la figura de Madame Chauchat; o de sus miedos, como el horror que le producen Krokovski y Settembrini. En cualquier caso, lo que es obvio es que los sueños reflejan aquellos aspectos de la nueva experiencia de Hans que lo han impresionado y que, en cierta medida, han producido una reacción en su equilibrada mente de burgués.

Por otra parte, hay que reseñar otro momento onírico relevante en la novela, el narrado en el episodio “Schnee” (anexo II, 13). Hans, desoyendo la prohibición de hacer ejercicio, se compra unos esquís y decide subir a la montaña. En su excursión es sorprendido por una tormenta de nieve. Trata de encontrar el camino pero se da cuenta de que ha estado caminando en círculo. Rendido, se queda dormido. La fiebre y el frío provocan en Hans una serie de alucinaciones. La primera parte representa una escena feliz de hombres y mujeres que se comportan con una delicadeza exquisita -los hijos del sol-. En la segunda parte del sueño, Hans se encamina hacia un templo dórico donde dos

brujas devoran a un niño. Según Diersen (1975: 178), el sueño de Hans es una exteriorización de las enseñanzas de Settembrini y Naphta.

Los sueños desempeñan un papel muy importante en la trama de la tetralogía de *Joseph und seine Brüder*, ya que es la vía por la que Dios se pone en contacto con sus elegidos. La visión más importante en la vida de Jaakob será la que ve bajo el árbol de Betel en la que unos ángeles suben y bajan por una escalera que llega al cielo, y se le muestra el futuro, su gran fortuna como portador del destino del pueblo de Dios (anexo I, 33). Más tarde, otros sueños le irán guiando en el camino de la relación con su suegro Laban y le facilitarán la huida de todos los peligros que esta relación le acarrea. En el caso de Joseph los sueños serán tan precisos que se convierten en premoniciones. Joseph está completamente seguro de su destino y en ningún momento renuncia a sus visiones. Por otra parte, una característica que cabe señalar del caso de Joseph es su incapacidad para interpretar sus propios sueños. De ahí que cuente a sus hermanos sus visiones en las que aparece una gavilla de trigo rodeada de doce más que se inclinan a su alrededor, sin darse cuenta de que sus hermanos se ven reflejados en las gavillas humilladas. Son sus hermanos los que leen entre líneas los entresijos de los sueños del niño, despertando así los odios y envidias de éstos (anexo I, 34). En cambio, sí que es capaz de interpretar los sueños de los demás y este don le hará prosperar en Egipto hasta convertirse en el verdadero gobernador del país. Su carrera ascendente comienza realmente en el momento en el que esclarece el significado de los sueños de dos grandes dignatarios egipcios encarcelados con él. A uno de ellos le predice su muerte y al otro la reposición en su antiguo puesto (anexo I, 35). Es este último el que le hace saber al Faraón de la existencia de Joseph cuando nadie logra interpretarle los sueños correctamente. Con respecto a la lectura que Joseph hace de los sueños del Faraón, es muy peculiar que gracias al dominio del lenguaje de Joseph, éste consigue hacer creer al

Faraón que ha sido él mismo el que se ha interpretado sus propios sueños (anexo I, 36). De esta manera agasaja al monarca, a la vez que se hace importante ante sus ojos y ante los de la madre del mismo. Su habilidad le granjea el puesto de dirigente máximo de Egipto, él único que está inmediatamente por debajo del propio Faraón. Dios ha cumplido su promesa. Ha elevado a Joseph por encima de todos los pueblos puesto que será Egipto el único reducto en el mundo conocido capaz de abastecerse a sí mismo y de alimentar a los pueblos vecinos que se convierten de este modo en vasallos suyos. Los propios hermanos de Joseph vienen a postrarse ante él para suplicarle que les venda provisiones, cumpliéndose de este modo el antiguo sueño de Joseph sobre la gavillas de trigo.

Con el mismo propósito utiliza Dios los sueños en *Der Erwählte*. En el capítulo "La revelación", un cordero sangrante se le aparece en sueños a la misma hora, pero en lugares distintos, a dos importantes ciudadanos romanos. Uno un comerciante y otro un obispo, ambos amigos y de profundo sentimiento religioso. El cordero les anuncia que Dios ha elegido un Papa y que ellos serán los encargados de ir a buscarlo. Les revela el nombre del elegido y el camino que deben seguir para encontrarlo. No se trata tanto de los sueños enigmáticos de Joseph, sino más bien de milagros que con su prodigio dotan de veracidad a la visión (anexo I, 37).

Doktor Faustus no nos ofrece la representación de un sueño propiamente dicha. Sin embargo, el encuentro de Adrian y el diablo es puesto en duda por Zeitblom, que no cree que haya ocurrido en realidad, sino que se puede tratar de una alucinación debida a la intensa fiebre que padecía Adrian en el momento en el que narra el encuentro. Sin embargo, Koppen (190: 224) incide sobre el hecho de que la búsqueda del diablo es un acto intencionado por parte del personaje:

> De este decorado arcaico, en efecto, surgirá ese visitante de Adrian Leverkühn que –pelirrojo como el gondolero de la *Muerte en Venecia* y con la cínica elocuencia del mago Cipolla- no es otro que el mismo Diablo. Aunque sólo aparezca en el capítulo 25, *en la sala*

pétrea, una ojeada retrospectiva desde este capítulo hace aparecer también como inquietante el ambiente italiano del capítulo 24. Ya a finales del capítulo 32 hace escribir Thomas Mann a Serenus Zeitblom palabras que presagian funesta desgracia: ... *¿No he de sentir frío en las entrañas, no ha de temblarme la mano con la que escribo cuando pienso para qué diálogo, para qué encuentro y convenio buscó, consciente o inconscientemente, el escenario? Fue Italia por la que se decidió*... Se nos sugiere, pues, que Adrian Leverkühn presagia su encuentro con el Demonio, que busca un *escenario* adecuado y oportuno para el coloquio predeterminado y considera que Italia es justamente el ambiente cabal.

De Laurentis (1976: 88-90) divide los sueños de Alfonso Nitti en tres tipos: sueños, sueños con los ojos abiertos y fantasías de angustia. Aquí sólo reseñaremos los sueños propiamente dichos, de los que solamente se recogen tres en la novela. El primero trata del reencuentro con María, una chica que ha conocido por la calle y a la que pidió una cita a la que no acudió. En el sueño se reencuentra con María que no le guarda rencor y lo perdona amorosamente (anexo I, 38). El segundo es el ya mencionado de la madre que lo cuida. Ya hemos comentado en otra ocasión este sueño que tiene Alfonso Nitti mientras padece el ataque de fiebres que le sobreviene tras la muerte de su madre. En él, el personaje experimenta una regresión a la niñez, y se ve a sí mismo disfrutando de la voz cálida de su madre que canta en la sala contigua mientras cocina para él en exclusiva, dejando así claro que la figura paterna no tiene cabida en el sueño (anexo I, 39). Svevo juega aquí con las teorías de Freud en torno al complejo de Edipo que en la época resultaban del todo novedosas. En el tercer sueño cabalga por el cielo sobre un trozo de madera, camina por el agua y es el señor de un gran país (anexo I, 40). Es obvia la semejanza del personaje con la figura de Cristo. Alfonso se siente como un mártir dispuesto al sacrificio. Un dato a tener en cuenta es que los sueños de Alfonso son apacibles. Le aportan esa tranquilidad que su vida no le ofrece. Parece que el personaje resuelve sus conflictos interiores mediante la redención que obtiene en sus momentos oníricos.

En lo que a *Senelità* se refiere, se habla mucho sobre el carácter soñador de Emilio; sin embargo, más que sueños propiamente dichos son fantasías las que tiene este personaje. Por ello, trataremos sobre esta peculiaridad un poco más adelante. Por otra parte, es Amalia la que tiene verdaderos sueños. Ella vive a la sombra de su hermano. No tiene vida social, sólo se relaciona con el exterior a través de las relaciones que establece su hermano. Según Fusco (1984: 71-72), si Emilio tiene una vida ilusoria, la vida de su hermana es el reflejo de un reflejo. Amalia interioriza la aventura imaginaria de Emilio con la misma intensidad que él mismo. Moloney (1974: 44) considera que si Emilio sueña de día, Amalia sueña de noche. Una noche Emilio se despierta porque escucha a su hermana hablando en sueños y nombra a Balli en medio de un supuesto diálogo con su enamorado (anexo I, 41). Este descubrimiento le concede a Emilio la oportunidad de triunfar por una vez sobre Balli y decide hacer valer sus derechos de "paters familia" y alejar al intruso. Cuando Amalia tiene conocimiento de todo se enfrenta al asunto defendiendo su honor con un valor que Emilio no es capaz de demostrar ante la separación de Angiolina. Más tarde se advertirá que Amalia se ha refugiado en el alcohol. En el episodio del delirio de Amalia, Svevo nos muestra cómo ésta no puede ser amada y cómo Balli es incapaz de sentir verdadero amor. Amalia ha sido relegada al papel de ama de casa e incluso en su delirio se ocupa de detalles sobre el cuidado del hogar. El amor es algo devastador para ella porque siempre se lo han presentado como algo prohibido y sólo lo conocía a través de las novelas y de su propia imaginación liberada durante la noche. Baldi (1998: 211-215) considera que el delirio de Amalia, al igual que sus sueños, es una vía de escape a los deseos reprimidos de la muchacha. En un primer momento destaca una preocupación por las faenas de la casa. Encuentra la casa sucia, tiene que hacer la compra, el café. Repite en sueños todo aquello que supone su vida durante el día. En un momento dado pronuncia la frase: "Sì,

noi due – fece ella, guardandolo con quel tono dei deliranti, che non si sa se esclami o domandi. – Noi due, qui, tranquilli, uniti, noi due soli", (anexo I, 42). Según Baldi, esta afirmación es un intento de la Amalia delirante de volver al nido, al lugar en el que se encuentra segura, en casa con su hermano, sin la intromisión de ningún elemento externo. Sin embargo, acto seguido, el delirio la lleva a sus fantasías eróticas con Balli. Se imagina en su noche de bodas, pero de pronto, al ver a Elena, la vecina que está ayudando a Emilio en este trance, la llama Vittoria, la rival que ella imaginaba en sus sueños. El nombre es simbólico, puesto que ella imagina a una rival victoriosa frente a su derrota.

De Laurentis (1976: 100-102) también realiza un análisis de los distintos sueños de Zeno. El primero ocurre mucho tiempo después de la muerte del padre, lo que indica la duración de su sentimiento de culpa (anexo I, 43). En el sueño es Zeno el que suplica al doctor que le aplique la medicina al padre para que pueda seguir con vida (en el episodio real, Zeno se niega a administrar a su padre una medicina que sólo le devolverá la conciencia pero no lo sanará, lo que provocaría que el anciano tomara conciencia del momento justo de su muerte). En el segundo, sueña que es con Ada con la que se casa, pero cuando llegan a casa no se dedican a hacer el amor, sino que Zeno le recrimina que haya permitido que todo el mundo lo tratara con desprecio. No es el amor de Ada lo que ansía, sino la victoria sobre ella. En el tercero sueña con Carla (anexo I, 44). Él le da mordiscos en el cuello de tal manera que termina comiéndoselo, sin embargo, Carla no siente dolor, es Augusta la que sufre y, para conformarla, le dice que no se lo comerá todo, que dejará un pedacito para ella. El cuarto sueño es el de Basedow, la enfermedad que sufre Ada (anexo I, 45). Cuando Zeno se entera de que Ada sufre del mal de Basedow, se informa sobre esta dolencia que deforma las facciones de los enfermos que la padecen y les roba vitalidad. En el sueño Basedow se transforma en un viejo

achacoso que persigue a Ada y por el que Zeno pregunta constantemente. Al contarle el sueño a Augusta, ésta se enfada porque piensa que Zeno sigue pensando en Ada, pero él la consuela diciendo que quién realmente le interesa es Basedow. Saccone (1973: 200-201) considera que el sueño suele recoger el deseo oculto del sujeto. En este caso, no está claro y no se sabe si el deseo de Zeno consiste en estar con Ada o huir de ella. Tal vez, la aspiración oculta de Zeno sea librarse de su deseo, de ahí su sueño.

Un sueño peculiar es el que tiene el señor Aghios en su viaje en tren. Tras las conversaciones con el joven Bacis, sueña que hace un viaje al planeta Martes con la novia del muchacho, Anita, en un habitáculo tan pequeño que tiene que estrecharla entre sus brazos para que no se caiga (anexo I, 46). En este sueño se mezcla un sentimiento sensual por la chica con un sentimiento totalmente infundado por el personaje de estar cometiendo incesto puesto que ve a la joven como a su propia hija. En cualquier caso no deja de ser interesante el destino de estos dos viajeros.

El personaje de *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* sufre tres pesadillas en las que el dolor y, en cierta forma, la relación con la joven son los protagonistas. En el primero, que sufre después de hacer mantenido una relación amorosa con la joven, sueña que un ratón atraviesa su brazo y se dirige al corazón para devorarlo (anexo I, 47). Es la primera vez que sufre un ataque cardíaco y su médico le prohíbe volver a ver a la chica hasta que no mejore. De Martis (1986) analiza el segundo sueño que tiene el *buon vecchio*. En él, el viejo se ve a sí mismo caminando de la mano con la jovencita, igual que caminaba el niño que había visto el día anterior desde su ventana y que era maltratado por un adulto. Pero la chica camina rápido y él no puede seguirla, la suelta, cae de rodillas y observa como la joven se aleja sin mirar atrás ni preocuparse por él (anexo I, 48). No es ni más ni menos que la situación que está viviendo y que no quiere aceptar. No quiere reconocer que su relación con ella sea una

simple aventura, sino que se cree su consejero, su educador, y se justifica a sí mismo con el tratado que escribe sobre lo que la juventud debe a sus mayores. Ese libro es el fruto de su autocensura y el sueño es el liberador de esa censura mental que el viejo se está imponiendo. El último sueño se produce tras una reconciliación con la muchacha pero en el momento en el que el viejo se siente más débil. Fantasea con entregarle a la chica su manuscrito para que se beneficie de los consejos morales que contiene. El anciano sueña que presenta a la chica ante la sociedad que la aclama. Ella se sube en un trapecio y se balancea, de manera que los que están debajo pueden rozarle las piernas cuando pasa cerca de ellos. El viejo quiere acariciarla también pero no llega su turno. De pronto se da cuenta de que todos están gritando la misma palabra, que él mismo pronuncia dando un grito que lo despierta. La palabra es "¡socorro!" (anexo I, 49). En ese mismo momento sufre una angina de pecho que casi acaba con su vida. Por primera vez sufre la angustia de ver que la joven no necesita nada de él, que no precisa su protección, sino que vive libre e independiente, y por encima de todos.

Por último, tenemos el sueño del protagonista del relato *Vino Generoso*. En él, el personaje es condenado a muerte a no ser que encuentre a una persona que quiera ofrecer su vida a cambio de la suya. Sin pensarlo, ofrece la vida de su propia hija. Cuando despierta se siente culpable de su falta de amor por ella, como si el sueño hubiera sido real y quiere impedir que una cosa tan cruel vuelva a repetirse por lo que decide dejar de beber (anexo I, 50). Quizá lo más interesante en este caso es que el sueño es el tema central del relato. Todo gira en torno a él y a sus consecuencias.

Haciendo un balance general vemos que aparecen sueños de muy diversos tipos. Tenemos sueños eróticos como los de *Der Tod in Venedig, Der Zauberberg, Una Vita, Senilità, La Coscienza di Zeno,* o *Corto Viaggio Sentimentale;* pesadillas o sueños

angustiosos como los que encontramos en *Der Zauberberg, Doktor Faustus, La Coscienza di Zeno, La Novella del Buon Vecchio e della Bella Fanciula* y *Vino Generoso;* o sueños proféticos como los de *Joseph und seine Brüder* y *Der Erwählte*. En cualquier caso, todos ellos son la expresión de una serie de sentimientos e impresiones que están ocultas en el subconsciente del soñador y cuya exteriorización no pueden evitar. Todos pueden considerarse mensajes que buscan una toma de conciencia por parte del personaje que los sufre, ya sean enviados por su propia mente, o por un ente externo, como en los casos de *Joseph und seine Brüder, Der Erwählte* y *Doktor Faustus.*

Este análisis es el que obtenemos si observamos el fenómeno desde un punto de vista inherente a la trama. Pero, como lectores, no podemos obviar otro aspecto, el de la intención del autor. En este sentido parece muy acertada la observación de Saccone (1973: 192-194), que advierte de que la representación de un sueño en un texto no es en ningún caso casual e irrelevante como pudiera ocurrir en la vida real. El sueño aparece con una función muy precisa que le autor quiere transmitir oculto en la irrealidad que permite el mundo de los sueños. Quizá los sueños sean el entorno apropiado para informar al lector de aspectos que de otro modo, ni el personaje, ni el narrador podrían revelar sin comprometer la uniformidad de su caracterización.

Además de los sueños propiamente dichos, existe en las obras de Mann y Svevo una tendencia de los personajes hacia la ensoñación. Son seres imaginativos que llegan incluso a tener alucinaciones. Viven de ilusiones y sus fantasías no se restringen al tiempo del descanso, sino que les acompañan constantemente.

Aschenbach, por ejemplo imagina conversaciones con el joven Tadzio. En ellas sólo habla él, Tadzio, al igual que en el resto del relato es un personaje mudo. El escritor se ve a sí mismo como Sócrates instruyendo al joven Fedro y con esta fantasía va llenando los días que hasta entonces habían estado vacíos.

En *Der Zauberberg* asistimos a un momento de ensoñación de Hans Castorp. En el episodio "Walpurgisnacht", Hans entabla una conversación en francés con Clawdia. El lenguaje de ella es directo y claro, sin dobleces y pone a Hans al corriente de la vida liberal que lleva en el sanatorio y de su inminente partida. Hans en cambio, habla de una manera rebuscada y se siente como si estuviera en un sueño. De hecho, se empeña en seguir utilizando el francés para no perder esa sensación de irrealidad que le proporciona hablar en una lengua que no es la suya.

Ya comentábamos anteriormente que De Laurentis distinguía en la obra *Una Vita* tres tipos de sueños: los sueños propiamente dichos, los sueños con ojos abiertos y las fantasías de angustia. A lo largo de toda la novela queda claro que Alfonso tiene una clara tendencia a dejarse llevar por sus ensoñaciones. Según De Laurentis, los sueños a ojos abiertos recogen los deseos de triunfo y de ambición de Nitti, ya sea en el terreno amoroso como en el social. Las fantasías de angustia, por el contrario, plantean el miedo al fracaso y a la humillación del personaje y se hacen más patentes tras su regreso del pueblo. Es esta tendencia a la ensoñación la que convierte a Alfonso en un inepto para las relaciones sociales, pero no solamente en casa de los Maller, sino también en el trabajo. Alfonso es tímido incluso entre sus iguales, entre sus compañeros de trabajo. Nunca es capaz de desempeñar su trabajo eficazmente y se refugia en sus sueños como sistema de resistencia. Esos sueños lo llevan a buscar el amor de Annetta que lo redimiría transportándolo directamente a un nivel superior, al de los patrones. Cuando todo se enreda y Alfonso ve que no tiene salida, que esos sueños ya nunca van a hacerse

realidad, decide poner fin a una vida que no ha sabido disfrutar adecuadamente y que ya nunca podrá poseer.

Según Ricciardi (1972: 78-79), el personaje de Emilio está siempre en constante oscilación entre el nido, representado por Amalia, y la mujer sin nido y símbolo de la libertad amorosa que es Angiolina. Sin embargo, es incapaz de decidirse por uno de los dos y se siente en tensión y a la vez incompleto, por lo que se refugia en el sueño. Mas cuando Emilio consigue tener una relación sexual con Angiolina, este momento no es en absoluto el que había soñado y ese equilibrio que había alcanzado con el sueño se derrumba ante la crudeza de la realidad. Por lo tanto, este personaje sveviano sólo sabe gozar en este estado de ambigüedad entre el sueño y lo real que se derrumba en el momento en el que se decanta por la experiencia de la vida. En esta dicotomía el sueño es el elemento que ennoblece la vida, mientras que la experiencia sensual la envilece. En todo este juego ambiguo, Angiolina también desempeña una función desestabilizadora, puesto que aunque en la cabeza de Emilio existe una Angiolina con un alma pura pero aún por pulir, la verdadera muchacha no deja lugar a dudas con su comportamiento de que ella es completamente sensual. Tras su encuentro sexual, Emilio decide "non sognare mai più". Esta decisión puede entenderse como un modo de protesta contra su propio yo, la parte más débil de él y el compromiso de dedicarse más a esa faceta carnal que representa Angiolina.

Quizá uno de los mayores problemas de Zeno sea su grandísima imaginación. El personaje no deja nada al azar, actúa siempre de forma premeditada y con el fin de conseguir un objetivo que ya ha visualizado en su mente. Siempre intenta adelantarse a los acontecimientos, pero éstos nunca suceden como él ha pretendido. En cualquier caso, Zeno no puede renunciar a sus sueños, a su constante reflexión sobre cada unos de sus movimientos en esa farsa continua que es su propia vida.

En los relatos de Svevo también aparece el personaje de Vicenzo en *Il Malocchio*. Vicenzo sueña con ser un gran héroe, quiere igualarse a Napoleón. Sin embargo, a la hora de elegir entre hacer realidad su sueño o cuidar de su hijo, escoge la segunda opción.

En general, todos los personajes, tanto de Svevo como de Mann, tienen un carácter soñador. Forma parte de su ser como artistas. A este respecto destaca la importante carga autobiográfica que se recoge en el siguiente fragmento del relato *Incontro di vecchi amici* y cuyo paralelo en la vida real de Svevo puede encontrarse en las confesiones que el escritor hace a su esposa tanto en el *Diario per la fidanzata*, como en las numerosas cartas que le envía a lo largo de su vida:

> In passato egli aveva sognato filosofia e letteratura. Ora sognava affari ma li realizzava subito. Non si ha generalemente l'idea come un buon sognatore possa divenire un grande uomo d'affari. Il rischio resta nel sogno e il sodo viene nella realtà. Così sognando il rischio lo si vede e prevede meglio e lo si evita. Erlis non ebbe le dure lezioni della realtà. Sognò la rovina troppe volte per aver a subirla. Anche certe abitudini di letterato gli furono utili (...) Da buon letterato non gli diceva mai (alla moglie) la precisa verità e perciò l'esposizione dei suoi affari era meno noiosa. Parlandone egli li rivedeva ancora una volta e spesso dopo di averli svisati con la moglie, correva a correggerli avendoli capiti meglio. (...) Mutatosi in uomo d'affari gli era rimasto l'egotismo del letterato. (...) Erlis aveva conservato un'altra abitudine dell'antico letterato. Camminava molto le vie. Il suo pensiero amava il ritmo del passo: Così era spinto e trattenuto e meglio analizzato.
>
> (*Incontro di vecchi amici*, 202-204)

2. E. 2. El engaño.

La tendencia de los personajes de Mann y Svevo hacia la reflexión y el autoanálisis los hace conscientes de todos los aspectos de su persona que no encajan en el tipo de vida que se desarrolla a su alrededor. La respuesta más inmediata ante dicho conocimiento es el engaño en dos variantes: el engaño a los demás y el autoengaño. Se sienten individuos extraños dentro de una sociedad que no se ajusta a sus características, de manera que intentan suplir esa dificultad aparentando una personalidad y una pose que les haga más fácil la convivencia dentro de la misma.

El protagonista de *Der kleine Herr Friedemann* consigue engañar a sus familiares, amigos e incluso a sí mismo, haciéndoles creer que vive una vida satisfactoria y plena, cuando en realidad todo en su vida no es más que una ilusión. La única que desvela el secreto de Friedemann es la señora von Rinnlingen, según deja entrever el narrador, porque ella también comparte esa doble vida. Friedemann se ve desenmascarado y sucumbe ante una presión para la que no está preparado. Quizá porque él había previsto una serie de armas para luchar contra los peligros de las formas burguesas, pero Gerda von Rinnlingen se encuentra al margen de las mismas.

Entre los Buddenbrooks, Tom es el que más acusa la necesidad del disimulo. Ante los ojos de sus conciudadanos, él es el perfecto sucesor de una larga tradición de comerciantes y de representantes del pueblo en su calidad de senador. Para los suyos es el cabeza de familia, el punto de referencia capaz de guiar los intereses de toda la familia. Pero él mismo duda de todas estas atribuciones y de unos cargos que no se ha ganado gracias a sus aptitudes, sino que ha heredado, e incluso ha aceptado con cierto pesar. Es su hermano Christian el único que desvela su verdadero ser, porque ve reflejada su propia persona en la de Tom. Lo acusa de ser un actor perpetuo, de no ser capaz de escapar a su pose de burgués perfecto y de observar en silencio y sin compasión cómo los demás no llegan a su perfección simulada. Tom sabe que esta actitud está consumiendo su vida sin dejarle vivir libremente, pero es incapaz de escapar de ella. El siguiente texto recoge de forma clara esta doble actitud de Thomas Buddenbrook y cómo pretende preparar a su hijo para un futuro como el suyo:

> Empezó introduciéndole en la esfera de su futura actividad, y le llevó consigo a ciertas diligencias comerciales. Al puerto, para que asistiese a las conversaciones que, en una mezcla de danés y bajo alemán, sostenía en los muelles con los descargadores; a los reducidos y oscuros despachos de los graneros para imponerle de las conferencias que celebraba con los directores, o a los almacenes para que viera el modo de dar órdenes a los obreros dedicados a estibar los sacos de grano que, al compás de un prolongado grito de mando, se iban traspasando uno a uno... (...)
>
> -¿Quieres venir conmigo, Hanno?- le dijo un día -. Hoy va a ser botado un nuevo buque. Voy a bautizarlo yo... ¿Quieres?

> Y Hanno respondió que sí. Y fue con él; oyó el discurso de su padre, vio como rompía una botella de champaña contra la proa y siguió, con los ojos distraídos, los movimientos del navío – el casco embadurnado con verde jabón – hasta entrar en las aguas espumeantes...
>
> Ciertos días del año, el domingo de Ramos, en que se verificaba la confirmación, o bien el día de Año Nuevo, el senador Buddenbrook hacía, en coche, una serie de visitas a diversas casas con las cuales estaba en relación comercial, y al excusarse la senadora de ir en su compañía, pretextando nerviosismo o jaqueca, solía llevar a su hijo. Y Hanno se mostraba conforme. (...)
>
> Pero el pequeño veía más lejos de lo que debía, y sus ojos, aquellos ojos medrosos, dorados y orlados de azuladas sombras, observaban demasiado bien. Veía no sólo la aplomada afabilidad que su padre prodigaba por doquier, sino también –y esto con los ojos apenados- lo terriblemente difícil que era aquello. Veía cómo, pálido y taciturno, cerrados los ojos cuyos párpados aparecían irritados, se reclinaba en el ángulo del coche, y veía, con terror en el corazón, cómo, al llegar al umbral de una nueva casa, aquel rostro se cubría con una máscara y renacía una nueva elasticidad en los movimientos de su abatido cuerpo. La presentación, las conversaciones, el proceder y el actuar entre personas, eran cosas que se presentaban al cerebro del pequeño Johann, no como una representación natural y semiconsciente de los intereses prácticos que tiene uno en común con otro o que, no teniéndolos, pugna por lograr, sino como una especie de propia finalidad, como un esfuerzo estudiado y artificioso del cual, en lugar de una simple y sincera comunión íntima, ha de derivarse un dificilísimo y extenuador virtuosismo en el ademán y en la reverencia. Y la idea de que también de él esperaban que un día, en las públicas reuniones, actuara bajo la presión de las miradas, con palabras y gesto, obligándole a cerrar los ojos, estremecido de angustiosa resistencia...
>
> ¡Ah! ¡No era aquél el efecto que Thomas Buddenbrook había esperado produjera su personalidad sobre su hijo! Quería en él la actividad, la despreocupación y un claro sentido de la vida práctica. A eso y no a otra cosa iban encaminados todos sus pensamientos.
>
> (*Buddenbrooks*, décima parte, cap. II, 623-625) (Anexo I, 51).

Tonio Kröger no termina de engañar a los burgueses con los que se relaciona. En el colegio, esa aura extraña le impedía participar en los juegos de los demás niños con normalidad. Algo de su peculiar naturaleza se deja traslucir de una forma tan sutil que los que lo observan no identifican qué es lo que no encaja en su aspecto o en su trato que les produce un sentimiento de rechazo hacia el personaje. Esta actitud se puede observar especialmente en el capítulo sexto en el que Tonio hace una breve parada en su ciudad natal de camino a Dinamarca. Se aloja en un hotel y no se identifica como el hijo del antiguo cónsul, sino que pretende pasar inadvertido. Visita su casa, ahora convertida en biblioteca pública y el bibliotecario lo sigue por todas las salas porque la singularidad del visitante le resulta sospechosa. Cuando regresa al hotel, un policía lo espera junto al director del establecimiento para interrogarle. Lo han confundido con un delincuente y Tonio no tiene ningún documento para identificarse, tan sólo una pequeña octavilla escrita por él que guarda en el bolsillo. Eso es suficiente, pero lo

verdaderamente revelador para el personaje es que aún sigue siendo un extraño entre los suyos.

Realmente no podemos hablar de engaño en el caso de Klaus Heinrich. Su pose ante la vida no es simulada, sino impuesta por su trabajo, su deber. En ningún momento pretende mentir a nadie, sino complacer a sus súbditos mostrándose digno del cargo que ostenta. La propia casa en la que vive es un reflejo de su estilo de vida. El caserón familiar extiende el mobiliario más lujoso exclusivamente en las salas en las que el príncipe recibe visitas. El resto es de una austeridad extrema debido a las dificultades económicas de la monarquía. Igualmente su decisión de vestir siempre el uniforme militar aunque su rango es meramente simbólico, responde a otro método de ahorro. Un uniforme puede lucirse siempre, mientras que una vestimenta normal le obligaría a invertir en diferentes modelos, con lo que eso supondría para las arcas reales. Frente a él, una persona educada para esconder sus sentimientos, se encuentra Imma Spoelmann, que expresa sus opiniones y disfruta de una vida sin ningún tipo de disimulo. El choque entre estos dos elementos da lugar a una profunda reflexión sobre la necesidad de continuar viviendo en una realidad inventada.

También Gustav von Aschenbach basa su vida en la mentira. Su obra, su familia, sus costumbres, son fruto de un plan premeditado, de un papel fijado que se ha empeñado en interpretar. El viaje a Venecia destapa ese disfraz que se ha creado de sí mismo. En este caso, la revelación del verdadero ser no será un acto puntual y definitivo como ocurre con el señor Friedemann, sino que Aschenbach asiste a un proceso de autoconocimiento unido a otro de liberación de sus prejuicios. En cualquier caso, el resultado final es igual de trágico que en el del señor Friedemann.

El éxito en la carrera de Jaakob está basado en una constante utilización de la mentira como forma de ascenso social o al menos de huida de los problemas. En *Die*

Geschichten Jaakobs se narra el ascenso del patriarca y cómo en cada uno de sus pasos la mentira es su mejor arma. El personaje consigue su primogenitura haciéndose pasar por su hermano Esaú. Aunque esta artimaña no puede atribuírsele a él, sino a su madre, Rebeca. Más tarde amasa una fortuna haciendo negocios a espaldas de su suegro Labán, para escapar de sus tierras furtivamente y llevándose la mejor parte del ganado, que previamente ha conseguido también con engaño. Cuando se vuelve a encontrar con su hermano, lo engaña diciendo que se adelante porque él debe ir más despacio a causa del rebaño y las mujeres. En ese momento aprovecha para volver a escapar de las garras de Esaú. En definitiva, el don y la bendición que Dios concede a Jaakob es el de saber inventar argucias que le evitan problemas y que siempre le aportan beneficios.

A Joseph lo acusan sus hermanos de contar mentiras sobre ellos a su padre. El muchacho se cree en la obligación de informar a su padre de todos los errores de sus hermanos, más por amor hacia su padre que por odio hacia los otros. Sin embargo, a ese carácter de delator se une la gran imaginación del muchacho y su gusto por el discurso elaborado. El resultado es que Joseph adorna los pecados de sus hermanos con detalles que agrandan las faltas cometidas. Joseph, en su inocencia, no siente que está traicionando a sus hermanos, sino que considera justo el papel de informante que se le ha encomendado. Nadie puede reprocharle que cumpla los deseos de su padre.

Pero aún existe otro tipo de mentira, la que hace a los personajes engañarse a sí mismos y cerrar los ojos a la realidad. Jaakob tiene tendencia a cerrar los ojos ante aquellos acontecimientos que puedan perturbar su paz, como lo hizo cuando su hija Dina fue raptada y sus hijos se encolerizaron destruyendo la ciudad de Shequem, o cuando sus hijos nuevamente se revuelven contra la decisión de conceder su bendición al hijo de Raquel. Jaakob pretende impedir que cualquier dificultad enturbie su paz

interior, o simplemente muestra su debilidad ante situaciones en las que no se comporta como un auténtico patriarca. También Joseph durante su niñez y primera adolescencia vive engañado, o al menos, cierra los ojos a parte de la realidad que lo rodea. En el segundo libro, *Der junge Joseph*, el narrador nos lo muestra como un joven encerrado en sí mismo. Su ser, su belleza y el elevado fin al que se cree destinado es el único universo al que presta atención. Esa ceguera parcial hace que las chanzas, las quejas e incluso las pequeñas venganzas de sus hermanos hacia su persona no dejen mella en el ideal que se ha creado de sí mismo. A ninguno de los dos, padre e hijo, beneficia esa huida de la realidad y pagan las consecuencias. Jaakob pierde a su hijo más querido y comprende que la razón de este castigo es haber ofendido a Dios con su excesivo amor por el primogénito de Raquel. Por otra parte, desde la salida del pozo al que fue arrojado por sus hermanos, Joseph percibe que es una persona nueva. No vuelve a hablar de su pasado, el antiguo Joseph ha muerto y el nuevo ser tiene incluso otro nombre, Usarsif. El silencio sobre su vida pasada no es exactamente un engaño. Joseph siente que en el pozo murió el niño que era y que la salida del agujero es un renacimiento. Dios le ofrece una nueva vida y de la otra sólo le quedan los recuerdos.

Lotte vive engañada con una imagen de su antiguo amigo, Goethe. Ella lo recuerda como ese joven enamoradizo y romántico que pasaba las tardes con ella y sus hermanos y que había llegado a conquistar el corazón de toda su familia. La publicación del libro fue un golpe para su matrimonio, pero lo consiguieron superarlo al ver que la novela se convirtió en un éxito y al darse cuenta de que Goethe les ha regalado la inmortalidad. Esa es la imagen con la que Lotte viaja a Weimar, muchos años después, con el secreto deseo de reencontrarse con su amigo. Sin embargo, el Goethe que encuentra no tiene nada que ver con el joven que ella conoció. En cierto sentido, Lotte

ha construido toda su vida en torno a una novela y ahora se da cuenta de que en el corazón del poeta no queda nada de todo aquello.

La vida de Gregorius es un constante deseo de ocultar a los demás su verdadero origen. También su madre comete ese error, pero, en el caso de Sibila, este silencio es impuesto por los otros, porque ella siempre ha estado dispuesta a admitir el amor que sentía por su hermano y el que siente por su hijo, ya sea amor fraternal, maternal o conyugal. En Gregorius, en cambio, la mentira nace de su propia voluntad. Él se hace a sí mismo portador de la culpa y quiere evitar a los demás esa carga.

Las confesiones de Felix Krull muestran cómo la tendencia al engaño es algo innato en el personaje. El gusto por los disfraces, el robo en la pastelería, la falsificación de las notas del padre excusando la falta de asistencia a clase o la representación ante el médico de enfermedades imaginarias son ejemplos que el narrador ofrece para demostrar que la mentira es parte esencial de su propio carácter. Koopmann (1990: 517) hace una comparación entre *Königliche Hoheit* y *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Mientras en el primero se traslada el conflicto del artista a las más altas esferas aristocráticas, en el segundo, bajamos a la bohemia, la mentira y la criminalidad a pequeña escala de la familia Krull. Sin embargo, ambos personajes se parecen en la necesidad de disfrazarse de aquello que no son. En el primer caso, la miseria de la corte intenta camuflarse bajo un barniz de riqueza mientras los príncipes viven de forma austera. En el segundo, el gusto del personaje por los disfraces siendo niño es una evidencia temprana de su afición posterior a la mentira. También en este caso, la familia Krull pretende vivir en la opulencia cuando en realidad están arruinados.

No podíamos dejar de tratar en este apartado un relato cuyo título justifica su inclusión, *Die Betrogene*. Como hemos apuntado anteriormente, Rosalie von Türmmen desarrolla a lo largo de su vida toda una filosofía basada en la relación que las personas

establecen con la naturaleza. Aquellas personas próximas a la misma gozan de sus bendiciones. Aquellas en cambio que se alejan de su influencia benéfica sufren las consecuencias, como su pobre hija Ana que sufre intensos dolores menstruales. Su fe acérrima en esta teoría no le hace sospechar cuando ella misma, ya anciana, vuelve a tener la menstruación. El efímero renacer de su cuerpo es interpretado como un gesto de la madre naturaleza hacia una de sus hijas más queridas. El descubrimiento de su enfermedad saca a Rosalie de su gran engaño.

El protagonista de la primera novela de Svevo, Alfonso, también vive en un permanente autoengaño. Odia y ansía una vida burguesa que no puede tener. Sus continuas reflexiones y fantasías lo mantienen en un mundo intermedio entre el deseo de actuar y la pasividad. Sus sentimientos de superioridad intelectual cubren el vacío que le produce la conciencia de reconocer que no es capaz de cambiar. Nunca se muestra tal y como es. En el banco siempre pretende hacer creer a sus compañeros que goza del favor del jefe. En casa de los Maller impone su criterio ante el grupo de amigos de Annetta escudándose en una supuesta amistad más íntima con la dueña de la casa. Entre los Lanucci, que lo creen un joven con un futuro prometedor, nunca admite su situación. Ni siquiera en su casa, ante su madre moribunda es capaz de sincerarse y de declararle la delicada situación en que se encuentra su relación con Annetta. Todo ello se consuma en el episodio final en el que una carta impersonal del banco anuncia la muerte de Alfonso sin dejar traslucir ningún elemento que pueda desvelar un mínimo conocimiento del joven.

Emilio le dice a Angiolina: “T’amo molto e per el tuo bene desidero ci si metta d’accordo di andare molto cauti”. Pero Svevo se apresura a indicar cómo sonaba esa frase en la conciencia de Emilio: “Mi piaci molto, ma nella vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia

familia" (*Senilità,* cap. I, 27). Con estas dos frases, Svevo nos deja ver que lo que dice el personaje no coincide con lo que piensa, que sólo son mentiras. Pero además, él mismo se engaña ya que su carrera se limita a un empleo sin importancia en una casa de seguros y su familia se reduce a su hermana soltera. De manera que el concepto de verdad se va degradando cada vez más. Baldi (1998: 26-31) recoge una serie de mentiras que conforman el universo de Emilio. La primera es la que ya hemos referido. Emilio se complace en verse como un ser superior e inmoral cuando en realidad es presa de un moralismo extremo. En cuanto ve avanzar la aventura erótica con Angiolina, se refugia en el pretexto de cuidar de su carrera y de su familia. Según Baldi, a Emilio le hubiera gustado sacar a Angiolina de su miseria y protegerla ejerciendo de patriarca en su casa con ella y Amalia, pero no tiene valor para enfrentarse a la sociedad. Ante esto imagina otras vidas posibles en las que su relación con la chica no hubiera sido tan engorrosa. Por ejemplo, fantasea con ser un astrónomo que vive en la montaña, siempre ocupado con su telescopio y que se casa con la chica que le prepara la comida. Allí en la soledad, lejos de la sociedad, la felicidad de Emilio sería absoluta. Con respecto a la supuesta inmoralidad de Emilio y la libertad que defiende sobre las relaciones sexuales libres, su perspectiva cambia cuando esa libertad lleva a Angiolina a entregarse a otros además de a él. En realidad, su ideal es la fidelidad absoluta de la mujer. El decoro es ante todo un principio que Emilio valora sobre todas las cosas. Es esa obsesión por el qué dirán la que lo lleva a abandonar a Angiolina porque teme que la reputación de la chica pueda comprometerlo. Del mismo modo, cuando descubre los verdaderos sentimientos de Amalia hacia Balli, ve de nuevo en peligro esa respetabilidad que pretende defender en su familia. El supuesto ateísmo que ha impuesto en su vida y en la de Amalia es otra fachada. En realidad, cuando visita la habitación de Angiolina y ve las paredes decoradas con las fotografías de sus antiguos novios, se aferra a las alusiones

religiosas que hace la joven sobre una posible penitencia que tendrá que cumplir por las impertinencias de Emilio, como valuarte de la moralidad de la joven.

Zeno deja constancia en sus escritos de su tendencia compulsiva a mentir o a inventar historias. En el siguiente texto, el personaje admite la inexactitud y la fantasía que adornan las historias que contaba en sus primeras visitas a las hijas del Sr. Malfenti:

> Y sin embargo, gran parte de las historias eran ciertas. Ya no sabría decir hasta qué punto, porque, por haberlas contado a muchas otras mujeres antes que a las hijas de Malfenti, ha habían modificado, sin que yo lo quisiera, para volverse más inexpresivas. Eran verdaderas, dado que yo ya no habría sabido contarlas de otro modo. Hoy no me importa probar su autenticidad. No quisiera desengañar a Augusta, que prefiere considerarlas invención mía. En cuanto a Ada, creo que ahora ha cambiado de parecer y las considera ciertas.
>
> (*La Coscienza di Zeno*, cap. V, 154) (Anexo I, 52)

Las hermanas Malfenti son conscientes de la falsedad de los relatos de Zeno, pero admiten esa distorsión de la realidad en favor de la belleza del relato. La relación extramatrimonial que mantiene Zeno con Carla es otra muestra de la inclinación del personaje hacia el engaño. Entre estas mentiras podemos contar también las que el propio Zeno se dice a sí mismo cada vez que hace el propósito de dejar de fumar o de dejar a la amante. Sin embargo, entramos en otro nivel de mentira más sutil, dirigido hacia el propio lector, ya que Zeno procura ocultarle o distorsionar aquellos episodios que considera más embarazosos para su imagen. El propio Doctor S. nos pone sobre aviso en el prólogo del libro de las tendencias a la invención del autor del diario. Este juego entre la realidad y la ficción, entre lo que parece y lo que es se percibe con especial claridad en los comentarios de Zeno acerca del reproche que Ada le hace por no haber acudido al entierro de Guido. Ella le reprocha no haber amado nunca a Guido y haber permanecido a su lado sola y exclusivamente por el amor que una vez sintió hacia ella:

> (…) Pero aquellas palabras, incluso por no haberlas referido a nadie, siguieron martilleándome en los oídos, y me acompañaron durante años. Aún resuenan en mi alma. Aún hoy sigo analizándolas una y otra vez. No puedo decir que amara a Guido, pero sólo porque

había sido un hombre extraño. Pero estuve, fraternal, a su lado y lo ayudé como pude. El reproche de Ada no lo merezco.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VII, 333). (Anexo I, 53)

Los límites de la verdad si difuminan. Zeno no puede negar a Ada que no amara a Guido, pero tampoco considera que lo odiase. Su relación de rivalidad y amistad queda fuera de los estrechos cánones de la mente de Ada. Zeno no puede hacer más que soportar las palabras de Ada, que él considera una mentira, una calumnia, pero no encuentra la ocasión adecuada para defenderse de las acusaciones.

El señor Aghios oculta sus sentimientos. Engaña a su esposa, aunque sea de pensamiento, con ese deseo instintivo de flirtear con todas las mujeres que se encuentra en el tren. Y por otra parte, también intenta engañar a sus compañeros de viaje concediéndose la oportunidad de inventarse una nueva vida.

El *buon vecchio* trata de engañar a su ama de llaves y a su médico con respecto a la relación que establece con la *bella fanciulla*. Entre él y la muchacha nunca se hace mención a su relación de forma abierta, sino que en todo momento se actúa como si entre ambos hubiera un contrato. Esa misma actitud adopta la madre de la muchacha cuando acude al viejo para solicitar trabajo para su hija. Por último tenemos el asunto del tratado al que el viejo dedica sus últimos días de vida. Ese tratado sobre lo que la juventud debe a la vejez es una forma de justificarse así mismo y ante los demás esa relación cuya naturaleza no termina de admitir. La mentira a lo largo de todo el relato se convierte en el código que utilizan los personajes para relacionarse entre ellos.

En el relato *La buonissima madre* asistimos a lo que se podría calificar como una mentira piadosa. La infidelidad de la esposa es en realidad una muestra de amor hacia su marido al ofrecerle la posibilidad al matrimonio de disfrutar de la alegría de criar a una hija sana. No estamos ante un caso de indecisión entre dos amores. Ella ama exclusivamente a su marido, pero también quiere cumplir con la función de esposa y

madre con la que ha soñado siempre. El joven médico es sólo un medio para conseguir ese fin.

Por otra parte, algunos de los personajes de Mann y Svevo sufren las consecuencias de una excesiva inocencia, o, tal vez, el perjuicio de no compartir el mismo código de los demás, y son víctimas de los engaños de los otros.

El tema de la *femme fatale* que se divierte burlándose de sus enamorados aparece en distintos relatos de la primera etapa creativa de Thomas Mann. En *Gefallen*, la ingenuidad del joven protagonista de la historia lo lleva a confiar en una mujer que lo engaña haciéndole creer que es honrada, cuando en realidad se está dedicando a la prostitución. Esa desilusión temprana convierte al personaje en un ser que desconfía del amor. Como ya se ha comentado, el señor Friedemann también se deja seducir por las palabras halagadoras de Gerda von Rinnlingen. Aunque se resiste a su influjo, al final cae estrepitosamente en una burla que no esperaba. El señor Jacoby de *Luischen* sufre un doble engaño. Primero, porque ignora una relación adúltera que su esposa mantiene con el señor Läutner y que corre de boca en boca por toda la ciudad. Y en segundo lugar porque se deja seducir por su esposa para representar su propia humillación ante sus amigos más queridos y no se da cuenta de la mascarada hasta que es demasiado tarde. El descubrimiento de la verdad le provoca la muerte instantánea. En todos estos casos, la figura femenina queda un tanto desdibujada. Mientras que los sentimientos y pensamientos de los protagonistas centran la atención de la narración, la motivación de las mujeres no queda clara. Parece que simplemente sienten una predisposición natural hacia la mentira.

En el caso de la familia Buddenbrook vemos cómo Tony es engañada por cada uno de sus esposos y posteriormente por su yerno. Ella admite estas desgracias como

una parte más de las experiencias que la vida depara al hombre, como un medio para aprender de nuestros errores, pero vuelve a caer en ellos una y otra vez. En cualquier caso, el espíritu resoluto e ingenuo de Tony la protege del dolor que en cualquier otra persona produciría el enfrentarse a una nueva mentira.

En *Joseph und seine Brüder* vemos cómo los engaños que han constituido la vida de Jaakob en ocasiones se vuelven en su contra y es estafado por los más cercanos. Labán introduce a su hija mayor, Lía, en el cuarto de Jaakob la noche de bodas y la obliga a hacerse pasar por Raquel. Este engaño le cuesta a Jaakob otros siete años de esclavitud en casa de su suegro. Sus hijos mayores le mienten asegurando que Joseph ha muerto a causa del ataque de un animal salvaje. El engaño, no sólo libera a los hijos de la culpa por la supuesta muerte de Joseph, sino que trasladan la culpabilidad al padre, por ser éste el que había mandado al joven de viaje sólo y sin ningún tipo de protección. Pero no sólo Jaakob es el que sufre los efectos de la mentira. Raquel a su vez, engaña a su padre y le roba sus ídolos, su bien más preciado. Y también miente a su hermana Lía para arrebatarle la raíz de mandrágora con cuyos efectos mágicos espera quedar embarazada. Los hijos mayores de Jaakob mienten a los ismaelitas acerca de la condición de Joseph y afirman que es un esclavo desobediente. Ya en Egipto, la esposa de Putifar, Mut, miente al afirmar que Joseph ha intentado violarla. El engaño, pues, es una constante en esta tetralogía.

Antes comentábamos cómo Gregorius tiene una tendencia a ocultar su verdadero origen a los demás para evitarles el peso de su pecado. Sin embargo, a lo largo de su vida, él también es víctima de un continuo encubrimiento de la verdad. El abad y su familia adoptiva mantienen el silencio sobre su verdadero origen hasta que cumple los diecisiete años; su madre Sibila, que lo reconoce el primer día que lo ve porque recuerda las telas con las que está confeccionada la ropa del muchacho, ya que ella misma las

puso en el tonelito junto al recién nacido, se calla incluso cuando tiene que tomarlo por esposo (elección que ella misma escoge), y más tarde vuelve a engañarlo cuando se presenta ante él ya convertido en Papa. Sibila siempre reconoce a su hijo, pero no teme al incesto, ella se deja llevar por su corazón.

Entre los personajes svevianos el caso de Alfonso Nitti es un tanto ambiguo. No queda claro hasta qué punto él es consciente de la estrategia tramada por Francesca, el ama de Annetta. Francesca que secretamente mantiene una relación con el señor Maller, encuentra en la señorita Annetta el impedimento para formalizar su relación con el señor, ya que la chica es muy celosa de mantener una clara separación entre las distintas clases sociales. De ahí que el ama piense que si Annetta se enamora de un hombre de clase inferior ya no tendría autoridad para oponerse a su amor con Maller. Por eso, Francesca alienta a Alfonso a ser más decidido en su romance con la chica. Por supuesto, ella justifica sus consejos en el aprecio que siente hacia el muchacho, y nunca en un interés personal. La negativa de Alfonso de seguir la recomendación de Francesca y no alejarse de Annetta puede deberse a que el joven tiene sus propios planes con respecto a esa relación, o bien a que ha descubierto el doble juego de Francesca. En cualquier caso, el engaño del ama nunca llega a dar frutos.

Durante toda la novela *Senilità* Balli advierte a Emilio sobre la doble moral de Angiolina, sobre su constante engaño. Emilio siempre sale en defensa de la chica amparándose en ese pacto que han hecho, según el cual, ella puede buscar novios que le convengan más y que le ayuden a mejorar su situación económica, siempre que conserve su amor y su amistad para Emilio. Entre otras razones, esta excusa es un mecanismo de autodefensa contra sus propios celos y una forma de evitar la humillación de verse descubierto por Balli. Pero al final de la novela Emilio se da cuenta de otro engaño de Angiolina que había pasado desapercibido para él. La vecina que atiende a

Amalia en su lecho de muerte, la señora Chierici, asegura a Emilio ser la única persona en Trieste apellidada Deluigi, familia a cuya casa Angiolina dice ir cada tarde a realizar labores de costura. La signora Chierici confiesa no conocer a Angiolina con lo que se revela así una de las primeras mentiras de Angiolina.

Anteriormente comentábamos cómo el señor Aghios utiliza el viaje para inventarse una nueva vida, para engañar a los demás sobre su persona. En cualquier caso, es él el que termina engañado por el joven Bacis, que se marcha llevándose parte de su dinero. El engaño da al personaje la confirmación sobre su verdadera naturaleza que, desgraciadamente para él, se asemeja mucho al concepto que tienen de él su esposa y su hijo, el de un anciano que ha perdido las facultades necesarias para enfrentarse al mundo real.

El relato *Una burla riuscita* presenta una doble interpretación. Cuando termina no queda realmente claro quién es el que ha sido burlado o engañado en todo el asunto de la reedición de la novela de Mario Samigli. En principio, parece que Samigli ha cometido un gran error al invertir en bolsa los ahorros que tenía reservados para la subsistencia tanto suya como la de su hermano inválido. Mario cree en la palabra del amigo y cuenta con las ganancias que pueda depararle la nueva venta de su obra en el extranjero. Sin embargo, cuando el engaño se descubre, se sabe también que las acciones han subido estrepitosamente debido a las fluctuaciones ocasionadas por la inestabilidad política del periodo prebélico. Es en este momento en el que el amigo de Samigli, envidioso por algún motivo, queda a su vez burlado.

Podemos decir que el engaño es una constante en la vida de los personajes de Mann y Svevo. O bien proviene de ellos mismos y se dirige hacia los demás o hacia ellos mismos, o bien se ven afectados por los engaños de otros. En cualquier caso,

parece lógico que la mentira sea una característica propia del artista puesto que es un intruso en un ambiente en el que no encaja. Para sobrevivir en el mismo debe aparentar que es uno más del grupo y en la perfección de su camuflaje radica la clave de su éxito, aunque sea meramente una apariencia, como en el caso de Tom Buddenbrook o de Zeno Cosini.

2. F. CONFLICTO PADRE-HIJO.

La difícil relación padre-hijo es un motivo muy recurrente en las obras de Mann[6] y Svevo. Ya sea por la falta de la figura paterna, o por la imposibilidad de llegar a un entendimiento, el hecho es que tanto los personajes mannianos como los svevianos sufren una falta de comprensión y buscan suplir la carencia del padre por el afecto de otra persona. En muchas ocasiones esa figura es la madre, cuyo influjo no es siempre positivo; en otras, el personaje busca un mentor que lo instruya y llene ese vacío que siente. Por otra parte, aunque en la mayoría de los casos estos individuos aparecen caracterizados o bien en su faceta de padre o bien en su faceta de hijo, como si se tratase de una cualidad intrínseca del personaje, también encontramos casos en los que se va alternando la perspectiva y en algunas obras tenemos la oportunidad de ver la evolución del personaje desde su calidad de hijo a la de padre.

Comencemos por los hijos. Tanto Mann como Svevo presentan personajes que no se sienten identificados con la figura paterna que para ellos debía ser el referente en sus vidas. Cuando estos individuos se miran a sí mismos, no ven las cualidades que la sociedad y el padre, como modelo de la misma, les exige y experimentan una sensación de fragmentación entre dos realidades a las que no pueden pertenecer por completo en ningún caso.

6. Sobre la relación entre padre e hijo en la obra de Thomas Mann es especialmente interesante el estudio que realiza Helmut Koopman en su libro *Thomas Mann, Konstanten seines literarischen Werks*, 1975, Göttingen, Vadenhoelk und Ruprecht.

En *Buddenbrooks* se observa una clara tendencia de los miembros de la casa a acatar los mandatos del cabeza de familia. El respeto a los mayores y a los padres es fundamental y está por encima de los propios deseos. La cordialidad y el respeto que se demuestran padres e hijos forman parte de un ritual mutuamente aceptado y cuya ruptura se entiende como una inmoralidad. El cónsul Jeans no escoge a su esposa sino que su matrimonio es una cuestión familiar decidida por su padre. Su esposa, Elisabeth Buddenbrook es hija de un rico comerciante de una familia de gran renombre que está dispuesta a aportar una buena dote. Ante esto no hay ninguna oposición posible. En cualquier caso, Jeans acepta este matrimonio como parte de su deber como futuro cabeza de familia. Su esposa, pasa a ser una Buddenbrook pero sus funciones se limitan al manejo de la casa. Jeans nunca la informa de aspectos económicos, ni siquiera cuando tiene grandes pérdidas. El cónsul, a su vez, sacrifica la felicidad de su hija Tony persuadiéndola para que se case con Grünlich. Aunque hay una oposición por parte de la chica a contraer matrimonio con un hombre que le desagrada, asume su deber como otra más de las renuncias que cada miembro de la familia debe hacer para favorecer al resto. Sin embargo, Jeans no es tan efectivo como su padre. No se informa bien sobre el futuro marido de su hija al que sólo conoce por comentarios y por su estilo de vida, "er lebe gentleman like". Cuando el yerno cae en bancarrota y pierde todo el dinero de la dote de su esposa, el cónsul vuelve a apelar a la lealtad de Tony a la familia para convencerla de que deje a su marido. Por lo tanto, la moralidad se reduce a la lealtad a la empresa. La moralidad se diferencia de la inmoralidad en que en una los hechos censurables quedan ocultos mientras que en la otra se saben. Por su parte, también Thomas es obligado a olvidarse de su amor por una florista para casarse con Gerda. Tampoco en este caso hay discusión sobre la decisión paterna.

Sólo dos personajes se desvinculan de esta abnegación hacia los deseos paternos, Gotthold y Christian. El primero es el primogénito de Johann Buddenbrook padre y hermanastro de Jeans. Su padre le prohíbe que se case con una tendera, pero él elige el amor antes que la obediencia. Por ello queda desheredado y excluido de cualquier acto familiar. Christian, en cambio, se libera de la carga que supone la disciplina familiar, no tanto por rebeldía como por incapacidad. Su salud delicada y su excentricidad natural lo hacen totalmente inadecuado para cumplir con los deberes familiares. Pero de todos ellos, son Thomas y Hanno Buddenbrook los que más sufren la presión de no poder cumplir las expectativas que se tiene de ellos. Tom se siente atrapado en una serie de obligaciones y cargos en las que constantemente se le está comparando con sus antecesores. Vive constantemente aparentando una serenidad y un autodominio que son simplemente una fachada. Por su parte, reconoce en su hijo sus mismos defectos y debilidades pero no renuncia a perpetuar la tradición y con ella el sufrimiento. Instruye a Hanno en los deberes del buen burgués y éste se deja educar. Para Hanno, estar con su padre no supone un esfuerzo, pero le aflige ver la angustia disimulada del padre y siente que él nunca será capaz llevar la carga que él lleva. A pequeña escala, Hanno padece esa misma presión social al ver que no es capaz de mantener la disciplina de la escuela ni de esforzarse como corresponde a un Buddenbrook y eso lo mortifica. El siguiente texto recoge de forma explícita esa relación íntima que se establece entre Thomas y su hijo:

> Nunca se atrevió Thomas Buddenbrook a mirar el porvenir del pequeño Johann con los ojos de profundo desaliento con que contemplaba el resto de su propia vida. Su tradicional sentido de familia, aquel interés innato, aunque apoyado por la reflexión, era causa de que las experiencias del ayer se uniesen en un punto con las perspectivas del futuro y le hicieran experimentar un sentimiento de piedad por la historia íntima de su linaje, impidiéndole compartir la escéptica y curiosa expectación con que sus amigos y conocidos de la ciudad, su hermana y hasta las señoras Buddenbrook de la calle Ancha, contemplaban a su hijo, cosa que no dejaba de influir en sus ideas. Decíase para su satisfacción que, si respecto a su propia persona podía sentirse aniquilado y perdido, en lo que se refería a su hijo y sucesor nada le impedía alimentar sueños vivificadores para el futuro, sueños de actividad, de trabajo práctico y espontáneo, de éxito, poder, riqueza y honor... Sí, en este punto, su vida fría y artificial, sentía el renacer de cálidas y justificadas preocupaciones, temores y esperanzas.
>
> (...) Había considerado la música como su enemigo; pero, ¿constituía en realidad un obstáculo tan grande? (...) La música, no cabía duda, era la influencia materna y nada tenía de extraño que, durante los años infantiles, le dominara. Pero llegaba ya la época en que un padre

> puede empezar a influir en su hijo, atraerle hacia sí y neutralizar con varoniles impresiones las enfermizas que hasta ahora le habían rodeado. Y el senador se mostró decidido a no desperdiciar oportunidad alguna. (...)
>
> Nutritivos alimentos y ejercicios corporales de todas clases constituían la base de los muchos cuidados que el senador Buddenbrook tenía para con su hijo. Pero con no menos atención procuraba influirle espiritualmente, dotándole de las impresiones anejas a la realidad práctica a que iba destinado.
>
> (*Buddenbrooks*, décima parte, cap. II, 617-623) (Anexo I, 54)

De los padres de Tonio Kröger no sabemos mucho, salvo que el padre era un cónsul de la ciudad, un hombre importante. En cualquier caso, Tonio reconoce que no comprende por qué él no es como su padre. En una escena Tonio se dice a sí mismo que él no es un cualquiera, que es descendiente de una de las mejores familias de la ciudad. Sin embargo, esa herencia no le aporta ninguna respuesta sobre su singularidad.

Una relación especialmente complicada es la que tienen Goethe y su hijo Augusto en *Lotte in Weimar.* Augusto es un joven amargado que sabe que debe vivir eternamente a la sombra de uno de los hombres más famoso del mundo. Ese peso le lleva a plantearse que nunca logrará superar a su padre, al que por otra parte detesta por lo desgraciado que lo ha hecho. Ser el hijo de un gran hombre conlleva la pesada consecuencia de no ser nunca reconocido por los propios actos, sino exclusivamente por ser el "hijo de". A esto se une el ser hijo de una relación basada en el amor. Su madre era de origen plebeyo, y aunque se casó con Goethe, la sociedad de Weimar nunca la aceptó como a una igual. El mismo sentimiento de alienación tiene su hijo que se da a la bebida y a las malas compañías con el consentimiento paterno. Pero además debe soportar las burlas de sus compañeros de edad que se alistaron en el ejército, mientras que él se vio obligado a no presentarse por tener que atender los asuntos de su padre. La bebida y un matrimonio con una mujer a la que no ama son las consecuencias de una relación enfermiza en la que el hijo odia al padre y el padre acepta ese odio como algo natural, ya que considera la envidia que la gente siente hacia su persona como parte de la carga que debe llevar un genio. August vive en una absoluta sumisión hacia los

deseos del padre, aunque eso le hace sentirse insatisfecho. Por su parte, Goethe no puede prescindir de él. Se excusa en la imposibilidad de dejar su correspondencia y sus asuntos privados en manos de un extraño, pero, en realidad, él mismo necesita de ese intermediario con el mundo exterior que es su hijo. August le evita todas esas entrevistas y actos enojosos y es el único que entiende su parecer, aunque no lo comparta. Lotte tiende a pensar que August es el propio Goethe, el que ella conoció, no ese viejo huraño en el que todos dicen que se ha convertido.

Por otro lado, tenemos la relación que se establece entre la propia Lotte y su hija Lottchen, relación que guarda un gran parecido con la de Rosalie von Türmmer en *Die Betrogene* con su hija Ana. En ambos textos, las ancianas se comportan de una manera poco adecuada a su edad y sus hijas, en cambio, son el modelo de la cordura. Asistimos, en este caso a una inversión de los papeles tradicionales. Lotte, por ejemplo, acude a la cena de Goethe con el mismo traje que se describe en el *Werther*, un modelo juvenil color blanco y con lazos rosados que no corresponde a las canas de la señora. Rosalie, por su parte, se deja llevar por un continuo flirteo con el joven profesor de inglés de su hijo. Tanto Lottchen como Anna son contrarias a los modos que sus respectivas madres adoptan en público, se lo hacen ver, pero permiten que lleven a cabo sus intenciones, acatando en todo momento los deseos de éstas.

La rivalidad entre padres en hijos es un tema que subyace en la tetralogía de *Joseph und seine Brüder*. Jaakob, por su parte, tiene una relación más intensa con su madre que con su padre que en apariencia prefiere a Esaú. Sin embargo, Isaac desea en secreto que sea Jaakob el elegido y se alegra del engaño al que es sometido para conseguir la primogenitura. Tras la huida de Jaakob, una nueva figura paterna sustituirá a la de Isaac, su suegro Labán. Con él establece una relación de creciente rivalidad hasta que Jaakob se ve obligado de nuevo a huir. A partir de ese momento, Jaakob deja de ser

hijo, para empezar a ejercer como padre, aunque ya hacía tiempo que tenía varios hijos con su esposa Lía y al joven Joseph de su esposa Raquel. No se trata aquí del acto de engendrar, sino de la dignidad del patriarcado. Jaakob es ahora, sin la figura de Labán, el patriarca de su gente. Sin embargo, el vínculo que se establece entre él y Joseph es mucho más estrecho que el que tiene con sus hijos mayores y que el que tendrá con el pequeño Benjamín. Jaakob ve en Joseph la reencarnación de su amada Raquel, de ahí que ése sea su hijo predilecto. Por su parte, los hermanos mayores de Joseph sienten que su padre les está robando lo que por derecho les pertenece. La actitud de su padre les priva del respeto que los hijos de Raquel les deben, tanto por ser hijos de la segunda esposa, como por ser menores que ellos. Quizá el caso más extremo en este sentido sea la traición de Rubén que corteja y seduce a una de las esclavas de su padre, por lo es castigado a perder la primogenitura.

Otro ejemplo de incomprensión entre padre e hijo, e incluso de rivalidad lo encontramos en *Der Erwählte*. Entre Wiligis y el Duque Grimaldo, su padre, existe un fuerte enfrentamiento, puesto que ambos aman a la misma mujer, Sibila, su hermana y su hija respectivamente. A medida que el duque ve que sus hijos se van haciendo mayores, va creciendo su interés por la belleza arrebatadora de Sibila, pero al mismo tiempo se da cuenta de que los ojos de Wiligis también la miran con deseo. Eso provoca que el padre siempre trate con más dureza al hijo que a la hija y que retrase hasta el día de su muerte el casamiento de Sibila. Por su parte, cuando el duque muere, Wiligis siente una gran liberación. Ya no queda nadie que los vigile, nadie que pueda oponerse a su amor. El joven príncipe asume el papel paterno y dominante.

Moloney (1974: 73) considera que fumar es para Zeno un signo de virilidad y de rivalidad con el padre, por eso le roba cigarrillos y dinero. Bertelli (1988: 22), por su parte, cree que entre Zeno y su padre no puede establecerse una relación cordial, puesto

que los caracteres de ambos son muy distintos. Mientras el padre puede considerarse un hombre normal, con sus pequeños defectos (el tabaco, la bebida y una infidelidad esporádica) pero con un temperamento moderado y satisfecho con su vida; el hijo vive en un constante intento de mejorar, siempre marcándose metas imposibles, o que al menos él no es capaz de conseguir. Esa diferencia es la que hace que padre e hijo se miren como extraños. En el pasaje de la muerte de su padre, Zeno se afana por demostrar cómo él no quiere que su padre tome conciencia de su muerte para ahorrarle el dolor de esa certeza. Sin embargo, queda velada otra razón, Zeno no quiere que el padre recupere la conciencia para que no pueda castigar su deseo de que su agonía acabe pronto, es decir, Zeno desea la muerte de su padre. La bofetada que en un forcejeo en su agonía le da su padre, es tomada por Zeno como el castigo por sus deseos ocultos. Es precisamente en el momento en que el padre está más débil cuando ejerce mayor presión sobre él y su muerte marcará toda la vida del hijo. De hecho impide que el negocio familiar caiga directamente en sus manos. La muerte del padre convierte a Zeno de pronto en un adulto. Toda la energía del personaje se había concentrado hasta ahora en un continuo combate con el padre. Ahora se ve sólo. No tiene ese contrapeso que le permitía seguir sintiéndose un niño perpetuo. Y sin embargo, en el testamento el padre lo trata como tal al no permitir que se ponga al frente del negocio familiar. Zeno está condenado así a ser permanentemente un menor. El personaje se lamenta de no haber sido capaz de decir ni de demostrar al padre cuanto lo amaba. Ambos hombres han estado viviendo uno frente al otro pero sólo han tenido una relación superficial. Ninguno de ellos ha sabido llegar al corazón del otro y con la muerte del padre, Zeno siente que ya es demasiado tarde.

Algunos de los personajes carecen de referente paterno. Bien porque nunca lo han conocido, bien porque pierden al padre siendo aún muy jóvenes, la realidad es que

esa carencia los convierte en seres inmaduros a los que les falta el modelo a seguir. El padre del señor Friedemann muere antes de que nazca su hijo y el personaje crece al abrigo de los cuidados y los mimos de su madre; los padres de Hans Castorp mueren cuando éste era pequeño y su abuelo ocupa el puesto de instructor que les correspondía, pero también fallece pronto; Alfonso y Zeno también sufren esta pérdida. Todos ellos a excepción del señor Friedemann buscarán un sustituto que supla el papel que corresponde al padre. Hans aun no ha terminado su proceso de formación. Es un joven ingeniero que va a empezar a trabajar, pero su educación espiritual no se ha desarrollado al mismo tiempo que su formación intelectual. Por ello, cuando llega a Berghof busca ansiosamente mentores que lo instruyan en todos los saberes que tengan a su alcance. Settembrini, el Dr. Behrens, el Dr. Krokovsky, Clawdia, Naphta y Peeperkorn son los elegidos para formar el alma de Hans Castorp antes de que esté preparado para volver al mundo real. Alfonso busca esta figura paterna en el viejo Maller (padre de Annetta y director del banco), pero no consigue de él lo que busca. El sueño febril que tiene Alfonso tras la muerte de la madre es la revelación de los deseos ocultos del joven que pretende atraer la atención absoluta de la madre anulando de esta forma la figura paterna. Tras la muerte del padre, Zeno busca desesperadamente un padre sustituto. Ni Guido ni Olivi pueden serlo puesto que son sus rivales. Malfenti será el adecuado. Lo admira pero en los últimos tiempos, cuando está ya enfermo, lo trata con hostilidad, lo que hace pensar que probablemente el diagnóstico del Doctor S. sobre un supuesto complejo de Edipo de Zeno fuese correcto.

A este grupo de personajes sin padre habría que añadir el caso peculiar del príncipe Klaus Heinrich. La relación que ha tenido Klaus Heinrich con sus padres es la que puede tener un príncipe con el Gran Duque. A los hermanos no les está permitido estar libremente con sus padres, sino que a una hora determinada les hacen una visita

formal y se reúnen siguiendo en todo momento el protocolo. La figura de la madre también es distante, de hecho, acaba retirándose a un castillo y no desea volver a salir porque no soporta el haber perdido su belleza. En este contexto, el descubrimiento de la relación entrañable que mantiene Imma Spoelmann con su padre le abre los ojos a una nueva realidad. Klaus buscará en Spoelmann esa figura paterna que nunca tuvo.

Por otra parte, y sin olvidarnos del tema de la carencia de los progenitores, habría que reflexionar sobre la constante ausencia paterna y materna en la novela *Der Erwählte.* En un primer momento, los hermanos Wiligis y Sibila crecen sin saber lo que son los cuidados de una madre, puesto que la duquesa murió al dar a luz. Desde pequeños se les ha conocido como "los hijos de la muerte", unidos por el acto común de acabar con la vida de su madre. Más tarde, con sólo diecisiete años pierden a su padre y engendran a su vez a un hijo que expondrán a su suerte en el mar. Gregorius, el hijo de los hermanos nunca conocerá a su padre, que muere haciendo penitencia, y su relación con Sibila no es la que se tiene con una madre, sino con una esposa. Por su parte, las hijas que tiene con Sibila también sufrirán la ausencia de su padre, primero cuando éste se retira del mundo a purgar sus pecados, y más tarde por verlo convertido en Papa. Esta disfunción de los roles familiares es lo que dota de cierta singularidad a esta historia.

La carencia del padre la suplen en muchas ocasiones los personajes volviendo sus ojos constantemente a la figura materna. Según Baldi (1998: 17-21), la inmadurez de los personajes svevianos se debe en parte a una incapacidad para reconocerse como hombres maduros y viriles. La imposibilidad de identificarse con la imagen paterna supone la imposibilidad de identificarse con el canon de hombría que la sociedad de la época impone. El padre de familia es el prototipo de burgués, de hombre en su máxima plenitud que es capaz de dirigir su propia vida y conducir a los que tiene a su cargo, ya

sea en la empresa o en la familia. Los personajes svevianos se sienten fracasados en esta esfera y por eso no terminan de madurar y buscan continuamente la figura materna que los proteja[7].

La obsesión que siente Alfonso por su madre condiciona su relación frustrada con las mujeres, ya que ninguna llega al ideal que se ha forjado y cuyo modelo es su propia madre. La influencia que ejerce sobre él la señora Carolina lo lleva a dejar su pueblo y a permanecer en la ciudad aún cuando no lo desea. Por tanto necesita buscar una figura materna en la ciudad; esa será Annetta. Sin embargo, Annetta no es exactamente lo que él desea, por eso se hace una concepción idealizada de ella, y en esa ilusión vive hasta que la seduce, momento en el que desaparece el "embrujo". Es entonces cuando ve la verdadera forma de ser de la joven y decide que sólo estará con ella si lo ama de corazón y no por la conveniencia de limpiar su honor. Su madre fomenta este sentimiento cuando conoce parcialmente la historia de Annetta y antes de morir le dice a su hijo: "Non amarla e non amarne alcuna. Le donne non ti meritanno" (345).

Emilio ve a todas las mujeres en su función exclusiva de madres. Sueña que Ange lo cuida porque está enfermo, como una madre cuidaría a su hijo, y obliga a su hermana a cumplir con las obligaciones de un ama de casa, con las obligaciones de la madre de la casa, impidiéndole cualquier desliz que pudiera perjudicar ese papel. El ubicar a las mujeres de su vida en un papel tan determinado lo coloca a él justo en el lugar en el que quiere verse, es decir, en un lugar intermedio entre el hijo y el cabeza de familia. En cierta forma, la imagen que los demás tengan de Emilio, y la imagen que él

7. D'Antuono (1986: 86) en la nota a pie de página número 11 hace un breve recorrido por la obra de Svevo reflejando la tendencia de éste de referirse a los personajes como niños, como muchachos que necesitan el afecto de una madre. Aparecen referencias a *Una lotta, Una Vita, Senilità, La Coscienza di Zeno, Vino Generoso, La morte, Lo specifico del dottor Menghi, La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* y *El vecchione.*

mismo tiene de sí mismo depende de que las dos mujeres cumplan con la función que Emilio considera que les corresponde.

Las relaciones de Zeno con las mujeres suelen ser de animadversión. Trata con dureza a Ada, que no termina de tomarlo en serio y también a Carla cuando empieza a considerarla peligrosa para su propio matrimonio. A la única a la que no trata con desprecio es a su esposa Augusta. Aunque en un primer momento no repara en ella, ésta va a traer a su vida la comodidad y la tranquilidad que Zeno buscaba. Lo consuela y lo cuida como a sus propios hijos, lo que hace de Augusta una segunda madre, de hecho, llega a comparar su sonrisa con la de su madre. A todo esto hay que añadir el diagnóstico del Doctor S. en lo que al complejo de Edipo de Zeno se refiere. Los primeros capítulos de la novela recogen diversos recuerdos del personaje sobre su madre, y al contrario que el padre, ésta aparece idealizada y descrita como una figura casi etérea, integrada en la casa familiar y cuyos recuerdos manifiestan la sensación de seguridad que la madre le transmite al personaje.

En este punto habría que reseñar también la temática del relato *La madre,* en el que la trama principal es la aventura del pollito Curra por conocer y gozar de los cuidados de una madre. En este caso, como en la mayoría de los casos presentados por Svevo, este cariño materno se presenta inalcanzable. El pollito, nacido en una incubadora, desea conocer lo que es una madre y huye del gallinero. En el corral vecino una gallina celosa de sus crías expulsa al intruso Curra a picotazos. La imagen idílica que el pollito se había hecho de la figura de la madre desaparecer de esta manera un tanto cruel.

En cualquier caso, esta característica puede aplicarse también a los personajes mannianos. La relación que establece el señor Friedemann con su madre es la más intensa que experimenta. Su deformidad física desaparece cuando Friedemann se siente

observado por ella, que lo considera el ser más maravilloso del mundo. Tal vez el hecho de haberse criado rodeado de cuidados femeninos (recordemos que tiene tres hermanas mayores) sea la causa de la inseguridad y la falta de arrojo varonil de Friedemann.

En los últimos capítulos de *Buddenbrook*, en los que la figura de Hanno se va perfilando más claramente, se observa cómo el joven sólo siente que su espíritu se encuentra en paz cuando está junto a su madre y tocan el piano a duo. No es una relación basada en las palabras ni en los actos, como la que tiene con su padre, sino en los sentimientos y en el medio de expresión que han encontrado para comunicarse, la música. Tonio Kröger también siente esa inclinación hacia la madre, aunque se esfuerza por comprender y buscar en él su herencia paterna.

Al igual que su padre, Joseph siente una unión más estrecha con su madre que con Jaakob. En el caso de este último, la relación con el padre, Isaac, estaba marcada por la intromisión de la figura del hermano primogénito (aunque tan sólo por unos minutos puesto que ambos son gemelos). Rebeca siente inclinación por Jaakob mientras que Isaac tiende a primar a Esaú. Asimismo, aunque Joseph ama profundamente a su padre, y ese afecto es mutuo, el sentimiento de ser una sola persona con su madre no lo abandona nunca. El narrador siempre hace hincapié en que Joseph mira con los ojos de Raquel y que su belleza es la de aquélla.

No podemos tampoco dejar de hacer mención en este punto a la relación incestuosa que mantiene Gregorius con su madre en *Der Erwählte*. Es, quizá, la más inocente de todas las anteriores, la que presenta un amor más limpio por parte del protagonista masculino, que nunca sospecha que sea su madre, pero que cumple, en cambio, los deseos ocultos de todos esos personajes mannianos y svevianos obsesionados con la figura materna.

En cuanto a los padres, su sufrimiento no es menor. Tampoco ellos son capaces de comprender a sus hijos. No pueden comunicarse con ellos porque se rigen por códigos diferentes que los separan, aunque quieran buscar un punto de encuentro.

La figura paterna representada en *Der Bajazzo* es la de un burgués que considera a los niños como adultos en miniatura. No se preocupa en ningún momento de lo que desea su hijo, o de lo que realmente es. Simplemente ve que no se ajusta a las formas burguesas, y no entiende qué fallo ha cometido al educar al chico. A su lado, y como contrapunto, está su esposa que trata de suavizar la visión derrotista del padre insistiendo en que el chico tiene un gran talento artístico.

De todos los miembros de la generación Buddenbrook, el viejo Johann es el padre más severo, especialmente con su primogénito Gotthold. Como comentábamos anteriormente, el padre lo excluye de todo trato familiar por haber contraído matrimonio con una mujer que no estaba a la altura de su clase. Sin embargo, tras esa decisión subyace un tema de fondo, el odio que Johann siente por el hijo que al nacer causó la muerte de la mujer que amaba. De forma irracional, culpa al muchacho de la muerte de la madre. Al contraer un nuevo matrimonio, esta vez por conveniencia, y no por amor, considera que su deber es primar los intereses de su nueva familia. Gotthold es sólo un mal recuerdo de su vida anterior y la rebeldía del joven es una buena excusa para apartarlo de su camino. En la siguiente carta que Gotthold dirige a su padre pidiéndole la indemnización que le corresponde por la venta de la casa, se percibe tanto el trato discriminatorio que el padre da al hijo, como la dureza de las palabras que al parecer Johann ha empleado en una carta anterior. Ante esta situación, Gotthold apela a la dignidad de comerciante, puesto que Johann no responde en calidad de padre:

> Padre mío:
> No sé si puedo esperar que su equidad sea todavía lo bastante grande para comprender la indignación que debí sentir al no recibir contestación a mi segunda carta, en la que encarecía con tanta vehemencia la solución de nuestro pleito, y eso después de haber usted correspondido a la primera de un modo que prefiero callarme. Debo confesarle que la forma en que va ahondando,

> con su terquedad, el abismo que entre nosotros existe, es un pecado, del cual Dios algún día le exigirá estrecha cuenta. Es triste que usted, desde el día en que yo, siguiendo –aun contra su voluntad- las inclinaciones de mi corazón, contraje matrimonio con mi actual esposa y ofendí su desmesurado orgullo, abriendo un comercio, se haya mostrado tan despiadado conmigo; su modo de tratarme clama al cielo, y si supone que yo, frente a su silencio, he de resignarme y callar, le prevengo que se equivoca en absoluto. El precio de compra de su nueva casa de la Mengstrasse es de cien mil marcos; sé también que su hijo en segundas nupcias y socio, Johann, reside a su lado como inquilino, y que al morir usted ha de quedar como único heredero, tanto del inmueble como del negocio. Con mi hermanastra de Frankfurt y su esposo han hecho ustedes pactos en los cuales no debo intervenir. Pero en lo que a mí, su hijo mayor, se refiere, lleva usted su insensata cólera hasta el extremo de negarme deliberadamente toda indemnización, en concepto de lo que me corresponde como derechohabiente. He soportado en silencio el hecho de que, al casarme y establecerme, se haya limitado a entregarme cien mil marcos, adjudicándome otros cien mil como única parte que pueda corresponderme de su herencia. No estaba yo entonces muy orientado sobre la cuantía de su fortuna. Ahora, no obstante, veo más claro y, como en principio no puedo considerarme desheredado, le reclamo, en este caso especial, una indemnización de treinta y tres mil trescientos treinta y cinco marcos, o sea: un tercio del valor de compra de la casa. No quiero hacer juicios temerarios sobre las perversas y condenables influencias, a las que sin duda debo el trato a que me veo sujeto, pero protesto contra él como cristiano y como comerciante, y le aseguro, por última vez, que en caso de que no respete mis sagrados derechos, renunciaré a respetarle como cristiano, como padre y como hombre de negocios.
>
> Gotthold Buddenbrook
>
> (*Buddenbrooks*, primera parte, cap. X, 46-47) (Anexo I, 55).

El mismo esquema de padre que perjudica a los hijos de su primera esposa en favor de los de la segunda, salvando las diferencias, lo encontramos en *Joseph und seine Brüder*. Como patriarca, Jaakob impone su criterio que pasa por reconocer a su segunda esposa Raquel como la legítima, frente a su hermana Lía. En cuanto a los hijos de Lía, todos mayores que los de Raquel, con la que sólo tuvo a Joseph y a Benjamín, creen merecer una mayor consideración por parte del padre por ser los primeros. Sin embargo, se ven rebajados frente al hijo mayor de Raquel. A esta afrenta a una legitimidad basada en la tradición, ya que no en la ley que concede al patriarca el derecho de elegir según su criterio a su sucesor, se une la falta de criterio práctico de Jaakob. Joseph es un joven distraído, delicado y poco habituado a las duras tareas que corresponden a un pastor. Sin embargo, Jaakob pretende dejarlo al frente de toda su tribu. Si analizamos el relato desde un punto de vista imparcial, el malestar de los hijos mayores de Jaakob se vuelve más comprensible. Sin embargo, para Jaakob es más importante dejar al frente de su clan a una persona cuya relación con Dios sea igual a la suya, más que a aquél que mejor sepa guardar su ganado.

Tampoco la señora Carolina, la madre de Alfonso Nitti, comprende ni acepta a su hijo tal y como es. Se ha formado una idea de lo que su hijo debe llegar a ser, de lo que quiere que consiga sin preguntarse, qué es lo que quiere el hijo. Lo sacrifica enviándolo a una ciudad en la que se encuentra perdido, y sacrifica a su vez su oportunidad de independizarse de su cuidado, de su tiranía en definitiva, al exigirle en su lecho de muerte que no se case con ninguna mujer.

Ese mismo amor un tanto opresor lo encontramos en la señora Aghios. De hecho su marido es consciente de que su esposa siente un amor más intenso por su hijo que por él, aunque ella trata de disimularlo:

> En los últimos años la señora Aghios se había venido consagrando de un modo apasionado y exclusivo al cariño del hijo. Cuando no estaba, se sentía sola aun junto al marido, incluso más sola porque nunca le hablaba de su pena por miedo de que él se riera. Pero el señor Aghios conocía aquella pena, se sentía mortificado de no poderla mitigar, y si fingía ignorarla era por evitarse líos. "Una represión por partida doble- pensaba el señor Aghios, que había leído algo de filosofía -; doble por ser mía y suya".
>
> (*Corto viaggio sentimentale,* cap. I, 14) (Anexo I, 56)

Madre e hijo forman un equipo en el que el padre no se siente incluido, especialmente tras haber sufrido una enfermedad que lo ha convertido a ojos de su familia en un anciano al que no hay que prestar demasiada atención. Aghios se siente viejo, y la condescendencia con la que su esposa y su hijo lo tratan le hacen acentuar esa sensación de vejez de la que quiere huir.

Es también la vejez la que aleja a Zeno de sus hijos[8]. En los episodios de la vida de este personaje recogidos en *Le confessioni del vegliardo* y en *Il Vecchione*, vemos cómo en sus últimos años Zeno repara en sus hijos. Esos seres que hasta entonces habían pertenecido casi exclusivamente a los cuidados de Augusta, aparecen ante los ojos de Zeno como desconocidos, o al menos se dirigen a él como si lo fueran. Ellos no esperan que el padre intervenga en sus vidas, puesto que nunca lo ha hecho, pero a Zeno le duele no poder ayudarles ahora que por fin los comprende. En su hijo Alfio Zeno ve

8. Sobre la relación de Zeno en *Le confessioni del vegliardo* y *El vecchione* véase Languella (1995: 187-221).

reflejada la relación que mantenía con su padre y pretende no caer en sus mismos errores:

> Y ya que ha salido a relucir, hablaré un poco de Alfil. Me conviene pensar en él, porque la verdad es que no sé cómo tratarle. Allí apareció en casa, recién acabada la guerra, un gamberrazo de quince años; menuda diferencia con el chiquillo que se había ido, desgalichado, más largo que un día sin pan, mal vestido. En seguida noté en él como una distracción, una incapacidad de continuar haciendo hoy lo que había dejado empezado el día antes, particularidades, en fin, que yo conocía de sobra, pero que a mí se me habían curado de raíz a base de pasar calamidades. Decidí estar alerta para no incurrir en los defectos de mi padre y pensé que sabría tratar a mi hijo de muy otra manera. Pero, ¡madre mía! Lo que es como a mi padre le hubiera llegado a caer un hijo así, no sé. Yo, que estaba mucho mejor preparado por la vida activa y mi cultura a aceptar innovaciones y, sin embargo, no sabía qué hacer para enfrentarme con él ni para aguantarlo. Le dejaba hacer todo lo que le daba la gana. (…)
>
> (…) Sé que no me quiere gran cosa. Para un artista como él, un honrado comerciante no pasa de ser una bestia parda de la que más vale no ocuparse. (…)
>
> Total, que Alfil es un chico mucho más difícil para mí de lo que lo fui yo para mi padre. Mi padre me reprochaba que me riera de todo, y eso mismo es lo que me reprocha mi hijo también. Aparte de la amargura que me produce esta unanimidad, la coacción de mi hijo me resulta mucho más dura que nunca fuera la de mi padre, que en el fondo me daba risa, mientras que la de mi hijo es realmente eficaz, dura.
>
> (*Le confessioni del vegliardo*, 120-125) (Anexo I, 57).

Zeno trata de acercarse a él, de no dejar que la amargura que sintió cuando murió su padre por no haber resuelto sus diferencias en vida, condicione también la vida futura de su hijo. Pero tras muchos intentos, completamente desafortunados debido al carácter jocoso de Zeno frente al sobrio del hijo, llega a la conclusión de que su hijo no lo aprecia y que no hace ningún esfuerzo por mejorar sus relaciones:

> Pero con eso llegué a la conclusión de que si mi agonía y mi muerte tuviesen que ser un gran castigo para Alfil, él realmente el castigo se lo había merecido. Podía encaminarme hacia la muerte con entera tranquilidad. La muerte era la aventura de todos y yo me tenía que conformar también con la mía. Tenía ahora motivos fundados para pensar que tampoco sus consecuencias iban a ser tan graves: Augusta me lloraría con todo equilibrio, Antonia no lloraría en absoluto y Alfil podía hacer lo que había hecho yo o todo lo contrario, que me iba a dar igual.
>
> (*Le confessioni del vegliardo*, 146) (Anexo I, 58)

Un caso especial es el de su hija Antonia, que queda viuda siendo aún muy joven y que obliga a toda su familia a guardar un luto perpetuo por su difunto esposo. Zeno no soporta el gusto de la hija por el sufrimiento, pero no puede evitar compadecerla y hacer todo lo posible por reconfortarla, aunque sus palabras le duelan. Y es que Antonia, cuyo marido muere de una extraña enfermedad que produce un envejecimiento repentino, tiene una teoría en torno a la vejez que ofende a Zeno. Según ella, la vejez es algo

deshonroso, y su marido ha perdido toda su dignidad con esa muerte tan ultrajante. Zeno, por su parte, que se sabe viejo, no ve ninguna vergüenza en su estado y los lamentos de su hija atacan en cierto modo a su amor propio. Sin embargo, tanto él como su esposa cumplen con el papel de padres consoladores que les corresponde.

En cualquier caso, todos estos desacuerdos entre padres e hijos en las obras de Mann y Svevo no implican un distanciamiento absoluto entre estos. En muchos de estos relatos el amor paterno-filial subsiste en un estadio encubierto o disimulado por miedo de los implicados a exteriorizarlo.

Gran parte del pesar que siente el protagonista del relato *Der Tod* se debe a la angustia de saber que su muerte está cercana, apenas en unos días, y que su hija pequeña, Asunción, quedará huérfana de padre y madre. La mirada y la compañía constante de la niña, que en el relato es un personaje mudo, acrecienta en el lector la idea de que el amor que siente por su padre es incondicional. La muerte para el protagonista supone una carga sola y exclusivamente a causa de la hija. Cuando el día señalado para su muerte la niña muere antes que él, el padre siente que puede morir tranquilo.

Comentábamos anteriormente que Thomas Buddenbrook pretende incentivar en su hijo los valores burgueses y que representa ante sus ojos el mismo papel de hombre de negocios que interpreta ante el resto de sus conciudadanos. Hanno acepta esta comedia como parte de los valores que sabe que su padre quiere inculcarle. Sin embargo, hay un momento en el que Thomas se derrumba, se muestra ante su hijo derrotado y Hanno le corresponde con su comprensión. El siguiente fragmento recoge esa escena:

> - Hanno, ¿qué haces?
> - Estudio, papá; busco a Ida para una traducción...
> - ¿Y cómo marcha eso? ¿Cuál es tu trabajo?

> Siempre con las pestañas bajas, siempre con visible esfuerzo para corresponder de manera correcta, clara y aplomada, Hanno contestó, después de rápida y forzada deglución de saliva:
>
> - Tenemos un ejercicio sobre Nepos; un problema comercial para pasar en limpio; gramática francesa; los ríos de Norteamérica; corrección de temas de alemán... (...)
>
> - Nada más- dijo con toda la entereza posible, sin alzar los ojos. Pero su padre no parecía oírle. Tenía sujeta entre sus manos una de las del niño y jugaba con ella, distraído y ajeno por completo a todo lo que él dijera. Sus dedos recorrían maquinalmente la manita delicada del pequeño y permanecía silencioso.
>
> Y luego, con brusquedad, Hanno oyó algo que ninguna relación tenía con el tema tratado. Una voz suave, angustiosa, casi evocadora, que nunca oyera hasta entonces, y que, sin embargo, era la voz de su padre, dijo:
>
> - Ya hace dos horas que el teniente está con mamá, Hanno...
>
> Ante aquella voz, alzó el pequeño sus dorados ojos castaños, abriéndose de un modo tan extraordinario, claro y amoroso como nunca en su vida lo hiciera, y los clavó en el rostro de su padre, en aquel rostro de irritados párpados, bajo las claras cejas y las mejillas blancas, un poco hinchadas, sobre las que se proyectaban las largas guías del bigote. Sólo Dios sabe cómo comprendió aquellas palabras. Pero una cosa era cierta y ambos la sintieron. En aquel instante en que sus miradas se cruzaban, desapareció de ellos toda extrañeza y frialdad, toda violencia y todo equívoco, y Thomas Buddenbrook pudo experimentar en aquel momento lo que experimentaba siempre con su hijo: que podría sentirse seguro de su confianza y de su abnegación siempre que se tratase, no de energía, habilidad y desparpajo, sino de temor y dolor.
>
> Y esto no lo admitía, se empeñaba en pasarlo por alto. Con más severidad que nunca estimuló en aquella época a Hanno en los temas prácticos que deberían servirle más adelante, durante su vida de actividad; (...)
>
> (*Buddenbrook,* décima parte, capítulo V, 646-647) (Anexo I, 59).

Por su lado, ya se ha mencionado también anteriormente la estrecha relación que une al señor Spoelmann con su hija en *Königliche Hoheit*. Ambos son espíritus libres, reniegan de toda hipocresía, incluso si ello los lleva a caer en la impertinencia. De hecho es la hipocresía la que los ha hecho huir de los Estados Unidos, donde la inmensa fortuna del señor Spoelmann no fue suficiente para impedir la exclusión social que sufre su hija por tener una quinta parte de sangre india en sus venas. El viejo mundo les ofrece la oportunidad de empezar de nuevo juntos.

Koopmann (1975: 71-75) plantea una teoría bastante interesante al respecto del amor paternal tanto en *Doktor Faustus* como en *Joseph und seine Brüder*. Según él, la relación que Adrian Leverkühn establece con su sobrino Neppo es una relación paterno-filial. Progresivamente la gracia natural del pequeño va minando esa barrera que el compositor se ha impuesto a sí mismo con respecto al amor, o a la que le obliga su pacto con el diablo, según se tome un punto de vista u otro. En cualquier caso, en ambas obras, según Koopmann, recurre Mann al mismo esquema del padre que envía a la

muerte a su hijo. Tanto Jaakob como Adrian sienten que son responsables de la muerte de su hijo, uno por enviarlo de viaje sin protección alguna, y el otro por haberse dejado llevar por el amor hacia el niño sabiendo que el amor le estaba prohibido.

Cuando hemos hecho referencia a la relación de Gregorius con su madre, hemos hecho hincapié en que en todo momento éste ignora la verdadera identidad de ella. Sin embargo, no ocurre igual en el caso contrario. Sibila siempre reconoce a su hijo. La primera vez que se reencuentra con él tras diecisiete años de separación, la duquesa reconoce en las telas de los ropajes del joven las que ella misma depositó en el tonelito junto al bebé que expuso en el mar. El descubrimiento años más tarde de la tablilla en la que se narra la verdadera historia del muchacho es sólo la constatación de una certeza. El segundo reconocimiento se produce cuando ella viaja hasta Roma con sus hijas para confesar sus pecados ante el nuevo Papa. También aquí descubre a su hijo bajo los vestidos papales, pero como siempre guarda silencio. Tanto su amor por su hermano como el amor que siente por su hijo son incuestionables. Su penitencia puede limpiar sus pecados, pero no cambia sus sentimientos. No hay distinción entre su cariño de madre, de hermana o de esposa. En Sibila son una misma cosa y culpa a Dios de tratar constantemente de separarla de aquellos a los que ama.

La austeridad y sobriedad de la hija de la señora von Türmmer no perjudica al afecto incondicional que ambas mujeres se tienen. Entre ellas hay una relación más estrecha que la que existe entre Rosalie y su hijo menor, tal vez por el hecho de ser más joven, o por tratarse de un varón. El resultado es un vínculo que une a madre e hija más allá de las posibles diferencias a la hora de entender la vida y la muerte.

No hemos hablado en este apartado hasta ahora de la novela *Bekenntnisse des Hochtaplers Felix Krull* sencillamente porque no parece existir un claro conflicto generacional entre padre e hijos. Sin embargo, es indudable que el influjo de la vida

desordenada y libertina de los padres del protagonista es un factor fundamental para su posterior desarrollo como estafador. Krull habla en todo momento de su padre, si no con admiración, sí al menos con cariño. No le censura la vida disoluta que lleva, ni la quiebra del negocio familiar. El protagonista, en cambio, ofrece una visión positiva de su padre, en el sentido de presentarlo como un hombre que supo disfrutar de los placeres de la vida.

Ya hemos comentado también el amor excesivo de algunos personajes svevianos hacia sus progenitores o hacia sus hijos. El de Alfonso Nitti y Zeno Cosini con sus respectivas madres o la señora Aghios y su hijo. Sin embargo, hay otros casos que también merecen la pena ser reseñados. Por ejemplo, tenemos dos casos un tanto extremos en los relatos *Lo specifico del dottor Menghi* y *La buonissima madre*. En el primero, en un intento de aliviar el dolor de la muerte a su madre, dicho doctor le administra un medicamento de su invención que anula todo sentimiento vital. Lo que se fundamentaba en un acto de amor se convierte en una tortura porque la madre confiesa que no hay nada peor que sentirse morir y no poder expresar lo que siente, es como si la hubieran enterrado viva. En el segundo caso, más que amor por los hijos, tenemos un amor exacerbado hacia la maternidad. El ansia de la protagonista por parir y criar un hijo sano, cosa que su esposo no puede proporcionarle, la lleva a entregarse a una aventura amorosa pasajera.

Por último, debemos retomar la figura del Zeno de los últimos relatos y su relación paternal, no ya con sus propios hijos, sino con su sobrino y su nieto. Es con estos dos miembros de la familia con los que Zeno siente realmente realizados sus deseos de demostrar su amor y ser correspondido. Tal vez al encontrarse exento de una responsabilidad directa en la educación de ambos, el personaje puede dar rienda suelta a todo ese potencial de afecto que con sus hijos no ha podido desarrollar al máximo.

Después de este recorrido por las relaciones paterno-filiales de los personajes mannianos y svevianos podemos llegar a la conclusión de que el sentimiento de alteridad y de incomunicación no aparece solamente en ámbitos sociales, sino que nace en las propias relaciones familiares. Los artistas de Mann y Svevo se saben extraños e incomprendidos en su propia familia, en el ambiente en el que, en condiciones normales, cualquier persona se sabe protegida y aceptada. Sin embargo, ya vemos que el concepto de normalidad es totalmente ajeno a ellos. Son personajes afuncionales que no son capaces, desde un punto de vista burgués, de cumplir ni con su papel de padres ni con el de hijos.

2. G. La Culpabilidad.

La culpa es un sentimiento que divide a la persona entre lo que debería haber hecho y lo que realmente hace, creándole una sensación de pesar que le impide sentirse a gusto consigo mismo. La culpabilidad está presente en el sentir de los personajes de las novelas y relatos de Thomas Mann. En ocasiones se sienten responsables por actos que no debían haber cometido, o bien por no haberse atrevido a llevarlos a cabo. En otras ocasiones, no es sentida como propia, sino que unos personajes acusan a otros de un mal inferido. Sin embargo, cabe destacar también algunos casos en los que el lector espera que aparezca el sentimiento de culpabilidad, pero dicho sentimiento no se da.

En el primer grupo encontramos por ejemplo el caso de Tom Buddenbrook. Su sentimiento de culpabilidad viene dado por aquellas funciones que se atribuye a sí mismo o que le vienen impuestas por su posición social y que internamente reconoce que no está cumpliendo. Por un lado, la empresa familiar cada vez se encuentra más devaluada y por otro no es capaz de tener una relación íntima con sus seres más

cercanos, su mujer y su hijo. A ello se une la frustración que le produce el no haber sido capaz de seguir sus propios impulsos y dedicarse a la vida artística, como tuvo el valor de hacer su hermano Christian.

También en este grupo encontramos a Gustav von Aschenbach. En él la culpabilidad se divide entre aquellos actos que rompen su estatus disciplinado y respetable, como el hecho de ponerse en evidencia con su afán de recobrar la belleza de la juventud perdida; y aquellas acciones que debería haber hecho y que no ha tenido el valor para hacer, como haber avisado a la familia de Tadzio sobre el peligro que corren al permanecer en Venecia. En cualquier caso, este sentimiento se va diluyendo a medida que el escritor se deja llevar por sus deseos. La liberación de sus anteriores ataduras sociales conlleva, al mismo tiempo, la liberación de la propia culpa.

De las cuatro partes de la tetralogía de *Joseph und seine Brüder*, en la segunda, *Der junge Joseph*, es en la que más sentimiento de culpabilidad encontremos. Por una parte, Jaakob se da cuenta de que no ha sabido proteger a su hijo favorito de las envidias de sus hermanos, es más, esa envidia es producto de su desmesurado amor por Joseph, el cual no ha sabido disimular ante sus hijos mayores. Además, en un intento de conciliar a los mayores con el favorito, expone a éste a un viaje peligroso y en solitario. Cuando le llega la noticia de que al joven Joseph lo ha devorado un león, su dolor y su culpa no tienen límite. Por otra parte, tenemos el sentimiento de culpabilidad que queda en los hijos mayores de Jaakob, primero por haber golpeado y vendido a su hermano pequeño, y segundo por haber mentido y provocado el dolor inmenso de su anciano padre. De todos ellos, el que más sufre es Rubén, que ni siquiera sabe cuál ha sido el destino de Joseph y no ha podido redimir su pecado por la traición cometida contra su padre mediante el plan que había tramado de liberar a Joseph del pozo y devolvérselo a Jaakob. Unido a todo ello tenemos el sentimiento de culpa de Joseph, no por haber

ofendido de forma premeditada o no a sus hermanos mayores, sino por la seguridad que tiene de que su pérdida supondrá la muerte de su padre y en parte, él es culpable de eso también.

Adrian Leverkühn se siente culpable en dos ocasiones. La primera, tras el suicidio de su amante Rudi Schwerdtfeger. Pero el sentimiento de culpa más amargo para él le viene cuando su sobrino Neppo muere tras sufrir una dolorosa agonía. Adrian cree absolutamente que el diablo le está castigando por haber roto el pacto que hizo con él de no volver a amar a nadie, ya que no ha podido evitar dejarse llevar por el cortejo de Rudi y por las zalamerías del pequeño.

En el caso de *Der Erwählte* encontramos una culpa según las antiguas tradiciones de la tragedia griega, es decir, una culpa heredada por causa de un pecado cometido por los padres. En esta ocasión se trata de la mancha que supone ser el hijo de unos padres incestuosos. En este relato, es ese sentimiento el que impulsa toda la trama. Cuando Gregorio conoce su origen inicia una búsqueda del perdón, de la penitencia que debe ofrecer por partida triple, por sus padres, para redimir su pecado, y por su propia vida, por el hecho mismo de existir como fruto de un acto que horroriza a todos.

En el segundo grupo tenemos, como ya apuntábamos, a personajes que no reconocen su propia culpabilidad, sino que se acusan unos a otros. El episodio más claro en este sentido es el que protagonizan los señores Spinell y Klöterjahn en *Tristan.* Ninguno de los dos es capaz de reconocer la parte de responsabilidad que les toca en la inminente muerte de Gabriele, sin embargo, ven claramente el mal que el otro ha infligido a la dama. Ninguno sale vencedor en esta confrontación y ninguno acepta su culpa.

Lotte in Weimar presenta dos bandos enfrentados que internamente se lanzan acusaciones, pero que cuando se encuentran guardan las formas por amor a la tradición y a los cánones sociales. Por un lado tenemos a los habitantes de Weimar, que admiran al gran poeta que vive en su cuidad y que les otorga el privilegio de su presencia, pero, por otra parte, sufren el despotismo de Goethe que no duda en hacer ver su superioridad en todo momento. A su vez, Goethe odia y desprecia el servilismo y la falsedad que lo rodean, pero lo fomenta con su actitud tiránica. Encubiertamente y bajo un velo de palabras de doble sentido, ambas partes siguen una dinámica de continuos reproches mutuos. En este escenario aparece una figura intermedia, la de la anciana Lotte. En su habitación del hotel *Zum Elephanten* recibe una tras otra distintas visitas que la van informando de la nueva personalidad de su amigo. Ella trata de justificar al anciano, aludiendo a su antigua amistad, pero cuando asiste a la recepción que Goethe ofrece en su honor se da cuenta de que poco queda de la amistad que ella creía. El momento de los reproches llega en su encuentro final, cuando Goethe, oculto en su coche, va a recogerla a la salida del teatro y la acompaña al hotel. El anciano termina por reconocer sus defectos, tal vez exclusivamente por hacer honor a la amistad que en un tiempo los unió.

Por último, tenemos casos en los que el lector espera cierto sentimiento de arrepentimiento por parte de los personajes pero ese sentimiento no llega nunca a darse. Por ejemplo, en *Wälsungenblut* los hermanos no muestran el más mínimo sentimiento de culpa, no ya por la relación incestuosa que mantienen, sino por el engaño al que van a someter al prometido y futuro esposo de ella. El relato, que durante todo su recorrido parecía dirigir al lector en una supuesta despedida de los hermanos, con esa última vez en la que iban a ver la representación de la ópera de Wagner, ellos dos solos, sin

acompañantes, termina con la declaración de las intenciones del hermano, es decir, encubrir su relación amorosa bajo la seguridad y respetabilidad del matrimonio de ella. Otro ejemplo lo encontramos en *Mario und der Zauberer*. En este caso, el espectador espera un atisbo de culpa por parte del mago que está causando la desazón en el público. Sin embargo, los únicos que se sienten responsables en el relato son el narrador y su esposa por haber expuesto a sus hijos a la visión de un espectáculo tan desagradable y que además termina en tragedia. En lo que se refiere al personaje de Serenus Zeitblom, se le ha criticado a Mann la falta de posicionamiento de este personaje en contra del nazismo. No hay una condena clara ante este movimiento. El personaje de Zeitblom aparece, al final de la novela, como un hombre resignado ante el avance de los nazis. Sin embargo, no se le puede criticar su pasividad. Él es el único que sabe a ciencia cierta, a través de la historia de su amigo, que el diablo no es una simple fábula, que es algo real que se mueve entre nosotros y que nos arrastra hacia sus fines. Es inútil oponerse a su empuje, todos estamos condenados[9].

En el caso de los personajes de Svevo, la culpa es un sentimiento que los persigue y condiciona sus actos.

Alfonso no se siente culpable por aquello que hace, sino por no cumplir las expectativas que su madre y él mismo habían puesto en la oportunidad de prosperar en la ciudad. Este personaje, por la excesiva indulgencia que tiene consigo mismo, culpa continuamente a los demás y a la injusticia social de sus problemas para encontrar su verdadera posición en la vida. Bajo toda esta inseguridad de Alfonso reside la verdadera culpable de la misma, su madre, que con su amor opresivo nunca ha dejado que Alfonso se dé a los demás y se desenvuelva libremente.

9. A este respecto son muy interesantes las reflexiones de Hatfield (1979: 108-134) acerca de las relaciones entre el relato, los personajes y la situación de Alemania.

Baldi (1998: 228-229) se pregunta si es acertado aplicar el concepto de culpabilidad a los personajes svevianos, en particular a Emilio Brentani. Si la ineptitud de los personajes es fruto de la naturaleza, si es una desventaja con la que nacen, por qué culparlos o representarlos sintiéndose responsables de sus actos. Sin embargo, el constante intento de estos personajes por justificar sus actos, les confiere una intencionalidad a la hora de llevarlos a cabo. Sus errores no son fruto de un destino inexorable, sino que los eligen ellos mismos sabiendo y asumiendo las consecuencias que posteriormente tratan de disimular. Frente a la total inocencia de Amalia, cuyo destino no le ofrece ninguna otra salida que la locura, Emilio tiene capacidad para decidir hacia dónde quiere orientar su vida y elige el disimulo y la irrealidad. A este respecto, también Petroni (1979: 39) considera que Emilio es el responsable de los males de los personajes que lo rodean. Es culpable de la corrupción de Angiolina, pero también es responsable de la infelicidad de Amalia y de Balli. Amalia es víctima de las convenciones sociales que dictan que una muchacha fea, madura y sin recursos económicos esté destinada al olvido. Su único nexo con la vida es su hermano Emilio, y su única alegría es el amor que profesa a Balli en silencio. Amalia vive de los sueños que alimenta la presencia diaria de Balli a la hora del café. Sin embargo, Emilio descubre estos sueños. Ahora ha llegado la hora de imponerse a Balli. Emilio sabe que Balli tampoco es un triunfador, de hecho es un escultor fracasado, pero éste ha sabido rodearse de un aura de misterio y encanto que hace que los demás lo vean como un hombre de mundo. Emilio ya perdió la batalla ante Balli cuando le presentó a Angiolina, pero en el caso de su hermana no puede perder. Es su oportunidad para imponerse a él por una vez. Sin embargo, la reacción desproporcionada de Balli (la posible relación con una mujer como Amalia perjudicaría profundamente su imagen de hombre frío y mundano) hace pensar a Emilio que tal vez pierda su amistad con el

escultor. Por ello cuenta la verdad de los sueños de Amalia y le pide que se distancie por un tiempo de la casa. Emilio no sólo rompe la única fuente de vida de su hermana, sino que también impide a Balli gozar de la tranquilidad del hogar de los Brentani, cosa que, aunque nunca admite porque la quietud de la casa no concuerda con su imagen de bohemio, es de los momentos que más valora en su vida. De todas estas tragedias es responsable Emilio, pero no se siente culpable, o al menos no deja que la culpa llegue a hacerse presente en su mente. Huye de ella igual que huye de sus responsabilidades[10].

La culpabilidad es otra de las características de Zeno. A lo largo de su vida se van acumulando episodios que acrecientan ese sentimiento: la imposibilidad de demostrar su inocencia ante su padre muerto, de ahí que busque padres sustitutos ante los que poder disculparse; la culpabilidad al traicionar a su esposa, de la que se excusa a sí mismo por creerse arrastrado por Carla; la imposibilidad de demostrar a Ada su amor por Guido. Zeno se encuentra esclavizado por ciertas pulsiones, cierta tendencia al vicio, ya sea el vicio de fumar o el vicio de tener una amante. El personaje reconoce su culpa y necesita liberarse de ella, por eso el buen propósito, el propósito de "l'ulttima sigarretta" o de dejar a Carla, funcionan a modo de atenuante de esa culpa. El motivo del buen propósito reaparece en el relato *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. El anciano nunca concierta una nueva cita con la chica en el mismo momento en el que acaba un encuentro amoroso. Siempre le dice que la hará llamar cuando la necesite. La inexistencia de una cita previa dota al personaje de la ilusión de una remota posibilidad de no volver a llamar a la chica, y por tanto terminar con su "pecado". Pero por otra parte, mantiene viva la esperanza de volver a verla. Tener el propósito es como estar en el buen camino, pero disfrutando de las ventajas del vicio. A este respecto, Moloney (1974: 68) hace una serie de reflexiones en torno al posible doble sentido del

10. Otros autores como Moloney (1974: 45) y Fusco (1984: 80) llegan a la misma conclusión.

título de la novela. El título de la novela conlleva varios significados. Puede referirse a la conciencia de Zeno, esa voz que constantemente lo está atormentando y le hacen sentir culpable. O también puede referirse a la mente consciente de Zeno en oposición a su inconsciente (la primera representada en el Zeno narrador y la segunda en el Zeno narrado).

Este sentimiento también lo encontramos en los personajes de sus relatos. Por ejemplo, en el relato de corte naturalista *L'assassinio di via Belpoggio* el personaje siente que el peso de la justicia puede caer sobre sus hombros en cualquier momento. Sin embargo, no queda muy claro si el temor que siente es debido a su conciencia intranquila por el asesinato que ha cometido, o más bien por el hecho de que el resto de la sociedad lo señale como culpable del crimen. En este caso, la culpabilidad no sería un sentimiento íntimo y personal, sino algo impuesto por la sociedad. Padovani (1995) analiza el fenómeno de la culpabilidad en este relato. Para esta autora, Giorgio, el asesino, no es más que un pobre portamaletas que en un momento determinado se ve ante la posibilidad de robarle la cartera a Antonio, un hombre al que no conoce. En un arranque de valor acuchilla al otro y huye con el botín, casi sin ser consciente de lo que acaba de hacer. Lo primero que siente el personaje no es remordimiento por su acto, sino un repentino orgullo por haber sido capaz de llevar a cabo un acto tan audaz, él que no es más que un pobre inepto. Sin embargo, su ineptitud vuelve a hacer presencia cuando es consciente de que no puede dominar racionalmente una situación para la que no está preparado. Primero intenta huir a Suiza pero lo considera muy arriesgado. Luego se plantea darle el dinero a su madre (que sin saberlo ha fallecido ya hace unos días) sin tomar en consideración lo inadecuado de exhibir una gran suma de dinero en estos momentos. Por último, su error de cambiar de peinado, justo en el momento en el que una testigo ha identificado al asesino por ese detalle, lo convierte en un sospechoso

claro. Lo que Giorgio sufre no es verdadera culpa, no se arrepiente por haber matado a un hombre. Lo que le causa horror es la posibilidad de que lo atrapen. Su entrega a la policía es una forma de acabar con su angustia. Nunca más volvería a vivir tranquilo porque no podría escapar a su propia conciencia que constantemente le haría sentirse expuesto al juicio de los demás.

Un relato que nos recuerda a aquellos de Mann en los que el espectador espera un mínimo sentimiento de culpa por parte de los responsables del problema planteado es *Una burla riuscita.* Al igual que el caso de Mann, esa expectativa del lector no se ve cumplida, ya que el responsable de la burla, se desentiende de ella en el momento en el que ve que se escapa de su campo de acción. Sin embargo, el giro inesperado del final del relato que recompensa al protagonista suple el arrepentimiento del culpable con su derrota.

En un grupo aparte podríamos analizar algunos relatos en los que no se da ya un sentimiento de culpabilidad propiamente dicho, sino más bien la conciencia de sentirse responsables ante un posible mal que se pueda causar a un ser querido. Ya hemos comentado el relato *Il malocchio* en el que el Vicenzo Albagi renuncia a sus delirios de grandeza, a su esperanza de convertirse en un segundo Napoleón gracias al poder destructor de su ojo, en aras de ser un buen padre. En el relato *La buonissima madre*, la señora Amelia Merti no se siente culpable por el romance que tiene con el joven médico de la familia. Esta relación no ha sido una infidelidad, sino un acto de amor hacia su esposo y hacia su relación matrimonial que necesitaba, más que ninguna otra cosa, un heredero sano que devolviera la felicidad a la pareja. *Vino generoso* nos muestra cómo el temor a dañar a un ser querido puede hacer cambiar la actitud desviada de un personaje. El protagonista renuncia a su mal hábito de la bebida tras un sueño provocado por el exceso de alcohol en el que sacrificaba a su propia hija para salvar su

vida. El doctor Menghi, por su parte, reconoce su responsabilidad y el daño que puede provocar el fármaco que ha fabricado. El dolor que le ha producido a su madre moribunda la ingestión de dicho medicamento le hace advertir al mundo de los efectos negativos de la droga. Por último, Roberto, en el relato *La Morte,* se siente responsable de la actitud con la que su esposa se enfrentará al duro trance de la muerte. Con su ejemplo a la hora de morir pretende instruirla para que tenga una buena muerte, pero no llega a conseguirlo porque en el momento crítico le asusta el no haber sido un buen cristiano y se arrepiente de su ateísmo.

2. H. DESÓRDENES PSICOLÓGICOS.

La representación del tipo de héroe que proponen Mann y Svevo implica un cierto carácter extravagante, extraño, que se sale de los cánones sociales ordinarios, como ya hemos ido apuntando en otros apartados de este capítulo. En este sentido, la influencia que tienen en esta época las teorías psicológicas, gracias a la gran revolución que supusieron las ideas innovadoras de Freud y seguidores del mismo tan destacados como C. G. Jung, hace que las obras de Thomas Mann e Italo Svevo no permanezcan indiferentes a dichos fenómenos.

En este apartado nos proponemos analizar una serie de pulsiones, complejos o perversiones, si se quiere, que afectan a los protagonistas de la narrativa de ambos autores. En todas ellas existe una base común que nos ha llevado a identificarlas como elementos claves del héroe fragmentario. Y es que todas ellas son un reflejo de ese aislamiento que sufre o cree sufrir el personaje. No se trata de un problema externo, sino de una serie de miedos y represiones que llevan al personaje a cerrarse a la realidad y a inventarse un mundo en el que todo se rige por las leyes que él mismo impone. Son en

definitiva, obsesiones que impiden al individuo formar parte de lo que ellos consideran el mundo normal.

Es especialmente interesante la definición que propone C. G. Jung de los complejos afectivos:

> ¿Qué es, pues, científicamente hablando, un "complejo afectivo"? Es la imagen emocional y vivaz de una situación psíquica detenida, imagen incompatible, además, con la actitud y la atmósfera consciente habituales; está dotada de una fuerte cohesión interior, de una especie de totalidad propia y, en un grado relativamente elevado, de autonomía: su sumisión a las disposiciones de la conciencia es fugaz y se comporta en consecuencia en el espacio consciente como un *corpus alienum,* animado de una vida propia. (...)
>
> Su origen, su etiología, es a menudo un choque emocional, un traumatismo o algún incidente análogo, que tiene por efecto el separar un compartimiento de la psique. Una de las causas más frecuentes es el conflicto moral basado, en última instancia, en la imposibilidad aparente de asentir a la totalidad de la naturaleza humana. Esta imposibilidad entraña, por su existencia misma, una escisión inmediata, a espaldas o no de la conciencia.
>
> (Jung, 1983: 220-223)

La definición parece ajustarse a la perfección al carácter de los personajes mannianos y svevianos. Ese elemento interno que los impulsa irremediablemente a comportase de un modo que ellos en principio no desean pero del que no pueden huir, coincide en gran medida con el *corpus alienum* del que habla Jung. Pero más interesantes aún son las reflexiones que siguen a esta cita, en las que recoge las creencias populares en torno a los individuos aquejados de estos trastornos. Según Jung, muchos de los fenómenos que tradicionalmente calificamos de lapsus, fobias o incluso, posesiones, son en realidad las manifestaciones externas de complejos afectivos. Lo realmente interesante es que las reacciones de las personas que rodean al afectado por estos trastornos, se asemejan mucho a ese recelo que muestran los cercanos a los personajes de Mann y Svevo. Sus peculiares pulsiones, manías o como quiera llamarse a esas fijaciones que sufren los personajes los estigmatizan en cierta manera, los marca como extraños en una sociedad que se rige por la normalidad.

En concreto nos centraremos en tres aspectos: la obsesión por el conocimiento, tanto el propio como el ajeno, en lo que hemos definido como complejo de pigmalión; el bovarismo, entendido como una insatisfacción producida por un desajuste entre las

aspiraciones de la persona y sus verdaderas condiciones de vida; y el voyeurismo, como un trastorno que impide al personaje entrar en contacto directo con la persona que llama su atención y que lo limita a la observación compulsiva de la misma, condenándolo a una dependencia enfermiza de la presencia de esa persona.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que, aunque estos trastornos son objeto de estudio de la ciencia psicológica, en el caso de estos autores, la fuente de la que toman sus impresiones para construir las situaciones de los personajes, más que psicológicas, son literarias y filosóficas. El mito de Pigmalión, la novela de Flaubert, o la influencia de las teorías platónicas en torno al amor, son los puntos de referencia de los casos que a continuación se analizarán.

2. H. 1. La Educación. El Complejo de Pigmalión.

El tema de la educación goza de una especial predilección tanto en la obra de Mann como en la de Svevo. Relacionado con el mismo no sólo encontramos a personajes en proceso de aprendizaje, lo que centraría el tema en el ámbito del *Bildungsroman*, sino que asistimos al deseo de los personajes principales de instruir a otros que consideran más desfavorecidos, mientras tratan de modelarlos según un criterio que ellos mismos han prediseñado sin tener en cuenta, en muchas ocasiones, si ese modelo es aplicable o no al alumno. Hablaríamos entonces de complejo de pigmalión.

Comenzaremos por un recorrido por aquellas obras que se centran en el primer aspecto, es decir, la formación del propio héroe, el *Bildungsroman*. Según Estébanez Calderón (1996: 99), se entiende por *Bildungsroman:*

> (...) la novela cuyo protagonista va desarrollando a lo largo del relato su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y la juventud hasta la madurez. En dicho periodo modela su carácter, concepción del mundo y destino, en contacto con la vida, que le sirve de

> escuela de aprendizaje a través de las más diversas experiencias. Esta modalidad narrativa corresponde a un motivo característico de la novela, como género, el de la "búsqueda". Su argumento encarna uno de los esquemas prototípicos de la novelística universal: el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo, superando dificultades y riesgos que ponen a prueba su personalidad y virtudes. En estas obras un elemento fundamental es el concepto de viaje, entendido en el sentido geográfico, como vía de conocimiento del mundo exterior, o, en sentido metafórico, como un buceo en el interior del hombre. (...) Las distintas experiencias de ese itinerario existencial (obstáculos, riesgos, soledad, encuentro benefactor de personajes auxiliares, y maestros, descubrimiento del amor, etc.) constituyen hitos importantes en esa carrera de aprendizaje y desarrollo del héroe hasta alcanzar su madurez (...).

El comienzo del relato *Der kleine Herr Friedemann* presenta al lector los primeros años de la vida del personaje. En ella se ve su nacimiento y el fatídico accidente al nacer que le provoca su deformidad y más tarde, los años de la niñez y de la juventud, y en estos últimos se narra la experiencia frustrada de un amor temprano. La existencia de la deformidad ya es dato suficiente para que el lector asimile la difícil vida que ha llevado el señor Friedemann. Sin embargo, el autor quiere dejar constancia de esos años de aprendizaje que han formado al personaje tal y como es, y le han hecho saber qué es lo que le hace feliz y qué le hace infeliz. El encuentro con la señora Rinnlingen es la prueba final para confirmar si realmente el proceso de formación ha sido exitoso o un no. Si tenemos en cuenta que uno de los elementos que conforman el *Bildungsroman* es la inserción final del personaje tras años de aprendizaje, podemos concluir que el señor Friedemann ha fracasado justo en el momento en el que creía haber conseguido su lugar en la sociedad.

No se puede aplicar el término de *Bildungsroman* a la novela *Buddenbrooks*, puesto que no trata de la vida de una persona, sino de la historia de una familia. Sin embargo, si se acepta que la verdadera protagonista de la novela es la familia Buddenbrook al completo, se podrá hablar de un proceso de formación o, según se mire, de deformación de la misma. Dicha familia pasa por varios estadios y en cada uno de ellos escoge una opción que la aboca a una consecuencia determinada que va a fijar el carácter de la siguiente decisión. En cualquier caso, a pequeña escala, este proceso

también se da en los personajes, especialmente en los de la tercera generación, cuya historia es la más extensa en el libro. El proceso de aprendizaje de Tom se vive en silencio. Sólo lo comparten él y los lectores, puesto que no hace partícipe a los demás miembros de la familia de sus reflexiones. En cambio, el proceso de formación de Tony es muy rápido y se limita a su breve estancia de un verano en Travemüde. Tras la misma, Tony adopta la postura de mujer experimentada a la que la vida ha golpeado repetidas veces y para la que ya no existe nada nuevo que pueda sorprenderla.

El caso de Tonio Kröger puede servir como ejemplo del desarrollo de la estructura del *Bildungsroman* en todas sus fases. El personaje nace integrado en una sociedad, forma parte de ella, aunque a medida que pasan los años percibe que cada vez se va alejando más del modelo común. Cuando tiene edad de independizarse hace un viaje por Italia que despierta en él su lado más bohemio, aquél que no puede conciliar con su naturaleza burguesa. Esa primera experiencia le muestra un camino a seguir con el que tampoco se identifica. Hasta este momento Tonio ha intentado pertenecer a los dos mundos que siente como propios, el de la burguesía, durante sus años de infancia y adolescencia, y el de los artistas, con su alocada estancia en el sur. Sin embargo, en ninguno de los dos se encuentra a sí mismo por completo. Por la conversación con su amiga Lisaweta sabemos que durante su permanencia en Munich se dedica a escribir, actividad que le requiere un gran esfuerzo, pero que a la vez conserva los modales y la apariencia de un burgués. Lisaweta, por ejemplo, se burla de su excesiva formalidad en su trato con ella, y lo define como un "burgués descarriado". Tonio, sin embargo, no se identifica con dicha definición. Necesitará aún realizar otro viaje, a Dinamarca pasando por su ciudad natal, para descubrir su verdadera naturaleza. Tras reflexionar sobre los acontecimientos de su vida, Tonio se descubre a sí mismo como un ser mixto que oscila entre dos mundos, el burgués y el artístico. Aquí concluye el libro, precisamente porque

el proceso de aprendizaje ha terminado. A partir de este momento Tonio podrá enfrentarse a su propia realidad con una idea clara de sí mismo.

También en *Königliche Hoheit* se desarrolla un *Bildungsroman* al estilo clásico. De hecho, la estructura en forma de cuento de hadas ayuda a este tipo de construcción. Ya comentábamos que una de las características del príncipe Klaus Heinrich es la curiosidad. Tiene un profundo afán de conocimiento que sabe conciliar con las formas exigidas a sus responsabilidades reales. Ese juego infantil de "ir a la busca" lo traslada a su vida adulta. En este caso, lo que busca es la realidad de su pueblo y la forma de solucionar sus problemas. Sin embargo, primeramente debe tomar conciencia de la existencia de dichos problemas. En este proceso desempeñan un papel fundamental dos personajes. El primero es su profesor el doctor Überbein, que a pesar de sus modos poco ortodoxos, puesto que se atreve a tratar con el príncipe de tú, inculca en Klaus la conciencia de que pertenece a una clase superior que debe velar ante todo por el arte del aparentar aquello que sus súbditos quieren ver en él, porque ese es el papel del príncipe, reflejar los deseos de los demás. La segunda persona es Imma Spoelmann que, como agente externo, no anquilosado por las formas serviles del resto de los súbditos del príncipe, le hace ver la realidad de otra manera. En cualquier caso, Klaus Heinrich toma parte de las enseñanzas que estos le ofrecen, pero no deja en ningún momento de sentirse dueño de su propio proceso de aprendizaje. Su personalidad está marcada por esa tendencia natural hacia el conocimiento y los "educadores" participan en algo que es puramente innato. La novela, al igual que *Tonio Kröger*, concluye en el momento en el que el príncipe conoce la realidad de su pueblo y se siente preparado para desempeñar su función de monarca.

Quizá la obra de Mann considerada como *Bildungsroman* por excelencia sea *Der Zauberberg*. Hans Castorp es el prototipo del joven burgués alemán, seguro de que el

mundo que lo rodea se rige por leyes universales. Sin embargo, al llegar al sanatorio Berghof se da cuenta de que en ese pequeño enclave las leyes universales se hallan distorsionadas, incluso el tiempo o las relaciones sociales tienen un valor distinto. Cuando Hans llega a Berghof con 22 años, su mente todavía está abierta a nuevas impresiones. Hasta entonces se había dejado guiar pasivamente hacia el tipo de vida burgués que le correspondía por nacimiento, pero que nunca se ha tomado verdaderamente en serio. En esto contrasta con su primo Joachim cuya única misión en la vida es recuperarse para volver a incorporarse al servicio militar. Kaufmann (1957: 101-102) compara a Hans con el Wilhelm Meister de Goethe. Como Wilhelm, Hans no se siente satisfecho con el aprendizaje de sus años de estudios sobre ingeniería. Quiere conocer los secretos del universo. Ambos son transportados a un lugar mágico y nuevo que estimula sus capacidades de asimilación. Sin embargo, ninguno de los dos consigue conectar finalmente el mundo exterior con su mundo interior.

Una serie de individuos gozarán de influencia sobre la persona de Castorp. El primero es Settembrini, un librepensador italiano que intenta encontrar un cierto modo de libertad en ese mundo del sanatorio regido por horarios de comidas, descansos y paseos. El segundo es Naphta, un jesuita que entiende la vida como una lucha constante entre la materia y el espíritu. Y el tercero es Mynheer Peeperkorn, un propietario de plantaciones de café holandés muy apasionado de los debates intelectuales. Según Apter (1978), estos tres personajes representan las posturas más representativas del mundo occidental que luchan por tener preeminencia en Alemania. Sin embargo, no son los únicos que quieren dejar su impronta en Castorp. La primera parte del aprendizaje de Hans viene de la mano de Settembrini y del Dr. Behrens. Uno lo instruye en el humanismo y otro en anatomía y ciencias físicas. Hans se desprende del influjo de ambos mentores en la noche del carnaval en la que decide mantener una conversación

con Clawdia, en contra de los consejos de Settembrini. Esta conversación introduce a Hans en un nuevo motivo de aprendizaje en torno al amor en el que tendrán mucha importancia las conferencias sobre los efectos del amor en la enfermedad del Dr. Krokovski. Tras la partida de Clawdia, Settembrini se traslada a Davos, el pueblo cercano al sanatorio. Es entonces cuando Hans conoce a Naphta y comienza a instruirse desde un nuevo punto de vista, el más diabólico de todos. Su filosofía, tan contraria a la de Settembrini, le da la oportunidad a Hans de conocer otros puntos de vista que equilibren el dogmatismo del italiano. Los capítulos siete y ocho introducen una nueva figura, completamente falta de intelecto pero llena de vida, Mynheer Peeperkorn. Desde el primer momento Hans se siente fascinado por el holandés. Tras el suicidio de éste, la vida se vuelve aburrida en Berghof. La gente busca diversión en nuevas actividades (fotografía, colecciones de estampas, puzzles, etc.). El refugio de Hans será, en estos días previos a la guerra, la música.

En todas sus novelas, Thomas Mann nos presenta individuos cultivados que requieren del lector un nivel cultural al menos equivalente al suyo. Lo singular de *Der Zauberberg* es que, en un ambiente muy determinado y con unas condiciones muy especiales, como las del sanatorio Berghof, nos encontramos a un personaje que está en pleno proceso de aprendizaje y el lector puede ver su evolución a través del trato con personas de distintos ambientes culturales, sin dejar por eso de perder su identidad nacional. Al respecto Brudford cita el siguiente pasaje recogido de los últimos encuentros entre Clawdia y Hans, en el que se muestra cómo Clawdia identifica el ansia de conocimiento como una característica típica del pueblo alemán del que Hans es un fiel representante:

> - Eso me tranquiliza completamente – dijo ella, soltando el humo de su cigarrillo-, me tranquiliza saber que no es un hombre apasionado. Si fuese apasionado, no podría ser lo que es. La pasión significa vivir por amor a la vida. Ya se sabe que vosotros vivís por la experiencia. La pasión es el olvido de uno mismo. Pero para vosotros supone el propio enriquecimiento. C'est

ça. ¿Acaso no tiene usted idea de que eso es de un abominable egoísmo y de que por ello apareceréis algún día como enemigos de la humanidad?

(*Der Zauberberg*, cap. VII, "Mynheer Peeperkorn (des weiteren)", traducción propia[11]) (Anexo I, 60).

Tradicionalmente, el *Bildungsroman* es una estructura literaria que nos muestra la formación de un muchacho para enfrentarse a la vida con nuevas habilidades adquiridas. En *Der Zauberberg*, Hans llega preparado para la vida que le estaba predestinada, pero adquiere un aprendizaje más profundo, un aprendizaje para el que ya estaba predispuesto; el aprendizaje de la muerte. Ya tuvo sus escarceos con ella en su infancia con la pronta pérdida de sus padres y de su abuelo. Ahora se traslada a un lugar rodeado de enfermos, muchos de ellos terminales, él mismo es un enfermo, y las enseñanzas de Settembrini, Behrens, Krokowski, Naphta y Peeperkorn giran en torno al mismo tema. Cuando termina la novela, Hans está preparado para dar su vida en la Primera Guerra Mundial.

A lo largo de las cuatro partes de *Joseph und seine Brüder* asistimos al proceso de formación del joven Joseph. De hecho, la primera parte que introduce al lector en la historia de su padre Jaakob crea un contexto en el que la figura que Mann nos presenta de Joseph, un tanto irritante en ocasiones, puede comprenderse con más facilidad. En cualquier caso, los avatares que el destino le guarda a este personaje bíblico forjan su personalidad e influyen en la toma de sus decisiones. Al final de la tetralogía encontramos a un Joseph maduro capaz de salvar del hambre a su clan.

El proceso de autoaprendizaje al que se somete Adrian Leverkühn se dirige en dos sentidos, el aprendizaje de la música y el conocimiento de lo satánico. Para él ambos van unidos. El conocimiento que puede proporcionar el diablo es infinitamente

11. He optado por apartarme en este caso del texto traducido por Mario Verdaguer (*La montaña mágica*, Barcelona, Plaza y Janés) porque no se corresponde en este fragmento con las palabras ni el sentido del original, que puede consultarse en el anexo de textos. Verdaguer traduce todos los pronombres personales por la forma de cortesía, usted. Sin embargo, en el original se utiliza la segunda persona del plural y sólo en una ocasión la forma de cortesía. Dicho cambio provoca una distorsión de la lectura del fragmento. En la versión de Verdaguer parece que Clawdia achaca la tendencia hacia la experimentación exclusivamente a la persona de Hans. Sin embargo, con el uso del "ihr" y del "euch" (vosotros y vuestro) extiende el alcance de su crítica a aquellos que son como Hans, es decir, a todos aquellos que no son apasionados y, más concretamente, al pueblo alemán, acusándolo de una excesiva ansia de conocimiento.

mayor que aquél que Dios está dispuesto a poner en manos de sus devotos. De ahí que Adrian, desde sus años de juventud se interese, antes que por el estudio de la música, por el estudio de la teología. No con el afán de encontrar a Dios, sino para conocer el camino opuesto que le lleve directamente al diablo.

En la obra de Svevo destaca el tema del *pigmalionismo*, más que el del *Bildungsroman*, pero aún así podemos señalar un par de casos. En la pequeña fábula *Una Madre* asistimos al proceso de madurez de un pollito. En su búsqueda de la madre lo que descubre es la verdadera cara amarga del mundo, su crueldad. Si se analiza con un poco más de detenimiento la estructura del relato, se observa cómo todos los componentes básicos que constituyen el *Bildungsroman* están presentes. Curra decide en un momento dado que ha llegado el momento de saber quién es ese ser maravilloso al que llaman madre. Sale de su gallinero y realiza el típico viaje iniciático, que en este caso se reduce al gallinero vecino. Cuando conoce a la "madre" se enfrenta al peligro que ella entraña y sale de la afrenta un poco más sabio. Cuando vuelve a su gallinero ya no es el mismo, ha crecido, ha aprendido algo más sobre el mundo.

El otro caso de *Bildungsroman* en la obra de Svevo aparece en *Una vita*. El traslado de Alfonso Nitti a Trieste es una prueba a su madurez, pero el personaje no pasa dicha prueba. Su proceso de formación no está lo suficientemente avanzado como para soportar el duro trance de enfrentarse a una ciudad despiadada en la que los intereses económicos y sociales priman sobre la capacidad intelectual. En este contexto, el proceso de formación del joven Nitti se detiene y de nada sirve que trate de imponerse unas horas de estudio tras el trabajo. Ese tipo de formación ya lo posee, pero no le es de ninguna utilidad en la ciudad. Lo que necesita es una formación en habilidades sociales. Macario, trata de instruirlo, pero Alfonso no es capaz de asimilar

sus ideas que percibe como un ataque directo a su propia personalidad. Como consecuencia a la incapacidad para progresar en el ambiente en el que se halla inmerso, Alfonso opta por el suicidio.

El tema del *pigmalionismo* es uno de los más recurrentes en Svevo. La voluntad de educar a alguien lleva implícito el deseo de dominarlo bajo la mentira velada de salvarlo de su ignorancia, de ayudarlo.

Al margen del proceso de aprendizaje propio del personaje, Alfonso trata de formar a otros según sus propias directrices. La primera es la joven Lucía, la hija mayor de los Lanucci, que asiste obligada por su madre a las clases de italiano que Alfonso despóticamente le da por las tardes. La chica, obediente en un principio, es incapaz de seguir las enseñanzas de Alfonso con la consiguiente desesperación de ambos. Por otra parte, también trata Alfonso de influir en el gusto literario de Annetta. Hasta cierto punto lo consigue, aunque tiene que hacer grandes concesiones con respecto a la novela que escriben a medias. Sin embargo, ese papel de formador lo dota de cierta autoridad y de un grado de respetabilidad en casa de los Maller. En todo caso, tanto en el caso de Lucía, como en el de Annetta, ambos procesos de formación son una mera ilusión puesto que ninguna de las dos está realmente interesada en lo que Alfonso les cuenta. Lucía se ve obligada a asistir a las lecciones porque su madre pretende que Alfonso se enamore de ella, y Annetta considera a Alfonso un pasatiempo más de su vida ociosa. Junto a estos intentos de convertirse en instructor de las dos mujeres se va abriendo camino un proyecto mucho más ambicioso, el de educar a toda la humanidad a través de su tratado filosófico. En el fondo, en todo este proceso educativo, subyace el sueño del reconocimiento social y el poder al que aspira Alfonso Nitti:

> No obstante, fue precisamente entonces cuando su ambición se concretó en el sueño de un éxito. ¡Había encontrado su camino! Fundaría la moderna filosofía italiana con la traducción de un buen tratado alemán y, al mismo tiempo, con un trabajo original suyo. La traducción se

> quedó en estado de propósito, pero hizo parte del trabajo original. El título, "La idea moral en el mundo moderno", y el prefacio, donde explicaba la finalidad de su trabajo. Era una finalidad teórica sin ninguna intención de utilidad práctica, lo cual ya le parecía una novedad en la filosofía italiana. Quería (…) probar que la idea moral en el mundo no tiene otro fundamento que una imposición necesaria para el provecho de la colectividad. La idea no era muy original, pero el modo de desarrollarla podía serlo (…) Escribiendo, tenía todo el valor que le faltaba en la vida; en sus estudios, realizados con el único fin de aprender, no podía haber perdido la sinceridad.
>
> (*Una vita*, cap. VIII, 94-95) (Anexo I, 61).

Emilio se convierte en un Pigmalión. Cree ver en Angiolina una jovencita honesta pero poco astuta y se impone la obligación de instruirla en los asuntos de la vida, para que así ella pueda alcanzar la fortuna que él, por sus propios medios no puede ofrecerle.

> ¿No hubiera sido mejor volverla menos decente y con un poco más de malicia? Al hacerse esta pregunta, se le pasó por la cabeza la estupenda idea de ponerse él a educar a aquella chica. Como compensación al amor que recibía de ella, sólo podía proporcionarle una cosa: el conocimiento de la vida y el arte de disfrutar de ella. También ella contribuía con un don precioso, porque con aquella gracia y aquella belleza, y dirigida por una persona experta como era él, en cualquier lucha por la vida sería capaz de salir victoriosa. Así, por sus propios méritos, podría conquistar por sí misma la fortuna que él no podía darle.
>
> (*Senilità*, cap. II, 26-27) (Anexo I, 62).

Según Baldi (1998: 93-97), cuando Emilio comunica a Angiolina su plan le expone los hechos aludiendo a su falta de fortuna y de coraje, por lo que la unión con él no puede dejar de ser desventajosa para ella. Al plantear la situación, Emilio cree estar ocultando sus verdaderos motivos, inventar una artimaña para disfrutar de los placeres que la chica pueda proporcionarle sin ver comprometida su soltería. Pero en el fondo, al intentar decir una mentira ha presentado su verdadera realidad. La de un soltero al que le da miedo asumir las responsabilidades de una vida adulta y con ella, la condición del matrimonio. La ironía está en las enseñanzas que Emilio quiere dar a Angiolina. La convence de que una mujer honesta no es sino la que lo parece y la que sólo se entrega al que mayores beneficios le ofrece. Parece que sólo Emilio ignora que Angiolina ya sabe todas esas lecciones y las utiliza en su propio provecho. Emilio educa a Angiolina y a Amalia, Balli a su vez educa a Emilio y finalmente es Amalia quien da una lección a Emilio y a Balli con su actitud ante un futuro opresor.

En el carácter de Zeno también está implícito el deseo de imponerse a los demás por medio de la educación. Intenta parecer culto e interesante a los ojos de las hermanas Malfenti; sin embargo todas ellas están muy por encima de él. Sólo Augusta, la menos agraciada de las cuatro, se muestra compresiva y afectuosa. Una vez casado, su esposa desempeña sus funciones con tan gran eficiencia que priva Zeno de la posibilidad de desempeñar un papel preeminente en su hogar. Más aún si tenemos en cuenta que Zeno no sale a trabajar todos los días, puesto que vive de los beneficios de la empresa de su padre que administra un subalterno. Zeno se encuentra paralizado, no tiene una función clara en la vida, se siente como un niño. En este contexto, aparece la figura de Carla. La joven desfavorecida que el señor Copler pretende apadrinar para que tenga una oportunidad como cantante. Es aquí dónde Zeno encuentra un campo fértil en el que volcar sus deseos reprimidos de autoridad. La chica asiste a las lecciones de canto que Zeno le paga y a cambio se aviene a convertirse en su amante. La instrucción de Carla es dura, Zeno es un patrón exigente, pero más que el placer físico que le proporciona la joven, es el placer de sentirse útil el que mueve a Zeno. En el momento en el que encuentra otra ocupación, es decir, ayudar a su cuñado a montar su empresa, el interés por Carla se va perdiendo paulatinamente. Es entonces cuando vuelve a mostrar Zeno sus deseos de ejercer como instructor y aconseja a su cuñado sobre tal o cual inversión en bolsa. La formación de otra persona le aporta un sentimiento de hombría, le hace sentirse por fin satisfecho consigo mismo, a la vez que le granjea la admiración de toda su familia política, incluso la de Ada que nunca ha dejado de mirar a su cuñado con recelo.

En *Corto viaggio sentimentale* el señor Aghios se siente responsable de aconsejar e instruir al joven Bacis. Se siente como un alma caritativa haciendo una buena acción, al ofrecer al joven opciones que él, por su juventud, es incapaz de ver. Sin

embargo, es él el que no conoce el mundo tal y cómo es y se lleva una sorpresa al comprobar que el joven Bacis lo he engañado escapándose con su dinero.

En *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, el viejo toma a la joven como discípula. No queda muy claro qué tipo de enseñanza le aporta, de hecho, queda patente que su única obligación es complacer al viejo. Sin embargo, el viejo trata de acallar su mala conciencia escribiendo un tratado para instruir a los jóvenes sobre sus obligaciones con respecto a los mayores. Al igual que Alfonso, el *buon vecchio* centra sus esfuerzos en servir como instructor de la humanidad, y con ello alcanzar en cierto sentido el respeto del que se cree merecedor.

Por último, merece la pena reparar en un pequeño relato fabuloso, *Argo e il suo Padrone.* En él encontramos a un hombre recluido en la montaña a causa de una cura impuesta por el médico. Su única compañía es la de una criada y su perro. Un día lee una noticia en el periódico sobre un hombre que ha enseñado a hablar a su perro, así que decide intentarlo también él para pasar las horas de aburrimiento. Pero en lugar de eso, el proceso de aprendizaje se invierte y es su perro el que le enseña a él su lenguaje perruno y además lo introduce en la filosofía canina basada en el mundo de los olores.

Thomas Mann no tiene especial inclinación por el tema de Pigmalión, pero en *Der Tod in Venedig* asistimos a un doble proceso que enlaza el *Bildungsroman* y el pigmalionismo. Por una parte, tenemos a Aschenbach, que llega a Venecia aquejado por una profunda crisis de creatividad. Ha perdido el don de la creación. Su autodisciplina ya no le aporta la inspiración necesaria para continuar con su obra. En este contexto, el encuentro con Tadzio le devuelve la inspiración perdida, pero no aquella que solía tener en su país de origen, sino una superior, más elevada y basada en la contemplación directa del propio concepto de belleza. De manera, que esta primera parte podríamos tomarla como un proceso de aprendizaje del propio Aschenbach con respecto a su arte.

Pero por otro lado, tenemos un caso de pigmalionismo, si no directo, puesto que Tadzio nunca llega a escuchar las palabras de Aschenbach, sí indirecto. Se trata de las ensoñaciones, las reflexiones imaginarias que Aschenbach comparte mentalmente con Tadzio y en las que ambos se transforman en Sócrates y el joven y bello Fedro bajo el plátano, tal y como los representa Platón en su diálogo *Fedro.* En estas reflexiones Aschenbach instruye a Tadzio sobre el concepto de belleza, amor, creación y poeta. Aschenbach quiere convertir al joven en la imagen mental que él mismo se ha creado del chico. En este sentido, recuerda a los esfuerzos que hace Thomas Buddenbrook por convertir a su hijo Hanno en un buen comerciante, en moldearlo según el canon de burgués que él representa pero que no es realmente. Aschenbach y Tom, al igual que Pigmalión, ponen en su obra aquello que desean y que no pueden conseguir por sus propios medios.

Por último, el relato corto *Tobias Mindernickel* presenta un caso de pigmalionismo muy peculiar porque en él no se trata de instruir a una persona, sino a un perro. Tobias pretende que su cachorro sea lo que él no puede ser. Pone todos sus esfuerzos en conseguir de él lo que no puede conseguir del resto del mundo, pero no lo consigue. El cachorro obstinadamente no obedece y el protagonista opta por destruir su propia creación.

2. H. 2. Bovarismo.

Por bovarismo entendemos esa tendencia de ciertos personajes a fantasear sobre su propia vida y sus circunstancias. En estas ensoñaciones, se asiste a una progresiva negación de la realidad vivida para sustituirla por otra inventada que se ajusta de una forma más fiel al ideal que de sí mismos se crean estos personajes. La huida de la realidad, el continuo rechazo de una existencia que no les satisface y la proyección en

los otros de esos deseos propios, son los elementos principales que encontramos en algunos de los personajes mannianos y svevianos.

Son escasas o prácticamente nulas las referencias de la crítica al bovarismo en los personajes de Thomas Mann[12]. Sin embargo, tras analizar sus novelas, tres de ellos se ajustan en gran medida a dicho concepto: Joseph, Lotte y Rosalie von Türmmen. Ya que el bovarismo se aplica con más frecuencia a personajes femeninos, empezaremos por éstos, rompiendo así el orden cronológico que venimos siguiendo a lo largo de todo el trabajo.

Lotte y Rosalie tienen muchas características en común. Ambas son señoras respetables, de edad avanzada, viudas, apasionadas y con un gran deseo de seguir disfrutando de los placeres que la vida pueda ofrecerles, entre ellos el amor. Sin embargo, este amor que, tras años de respetable austeridad debido a los formalismos sociales, viene a revolucionar a las dos ancianas, no está basado en hechos concretos, sino que es producto de su imaginación. Ambas desean que el amor que buscan les venga de la mano de esos hombres que, de repente, aparecen y despiertan una serie de sentimientos relegados a un segundo plano hasta entonces. Esto ocurre cuando ya no esperaban nada más de la vida porque ambas han cumplido con el papel que la sociedad les había designado, es decir, ser buenas esposas y madres. Ninguna de las dos tiene ya cargas familiares. Nada, excepto la edad y los prejuicios que ella conlleva, les impide dar rienda suelta a su felicidad. Sin embargo, los hombres que ellas aman son meros productos de su imaginación.

Lotte sigue imaginando a Goethe como el joven que iba a su casa a recitarle poemas y a jugar con sus hermanos pequeños. Se escuda en ese recuerdo y lo impone

12. Sobre la influencia de Flaubert en la obra de Thomas Mann véase Martin Schlappner (1950): "Thomas Manns Verhältnis zur Dichtung des l'art pour l'art. – Seine Verwandtschaft und sein Gegensatz zu Gustave Flaubert", *Thomas Mann und die französische Literatur. Das Problem des Decadance*, Saalouis, Hausen Verlag, pp. 53-85.

ante todos sus admiradores, que tratan de advertirle de que el poeta se ha convertido en un viejo despótico y malhumorado que tiraniza a sus conciudadanos. Lotte, sin embargo, confía en su recuerdo, o mejor dicho, se aferra a él. De hecho, su propia persona, la visión que los demás tienen de ella está condicionada por el relato que su amigo escribió en la juventud. Ella misma se cree el personaje del que sólo la distancia ese color de ojos que no se corresponde con el suyo sino con el de otra enamorada de Goethe.

Rosalie, por su parte, siente renacer en ella una serie de sentimientos que durante años habían permanecido dormidos. Cree estar viviendo una segunda juventud y el joven profesor de inglés de su hijo pequeño le da la opción de poner en práctica las dotes de seducción que creía haber olvidado. En un principio toma su relación con el señor Keaton como un juego, no le da importancia. Los prejuicios de su posición y de su edad todavía ejercen una fuerte presión sobre ella. Sin embargo, poco a poco se va liberando de ellos y se deja llevar por lo que cree ser una segunda oportunidad que le ofrece su amada naturaleza. Tampoco en este caso, Rosalie es capaz de ver al verdadero Ken Keaton. Sólo ve aquello que quiere ver y no hace caso a los consejos de su hija que la previene contra el ridículo que puede llegar a hacer. En ambos casos, aunque Rosalie tiene un final más doloroso, el amor les da la razón y esos hombres imaginados no defraudan sus expectativas.

Un caso particular es el del bovarismo de Joseph. En primer lugar es peculiar por tratarse de un personaje masculino. Sin embargo, la masculinidad de Joseph es más que dudosa. Especialmente en la etapa de juventud, aquella en la que el bovarismo está más acentuado, la imagen de Joseph es la de un joven ambiguo. No se corresponde con el modelo varonil marcado por sus hermanos. Es un muchacho delicado, de una belleza casi femenina, y con un lenguaje tan sutil que difiere en gran medida de las

conversaciones toscas del resto de los pastores. El narrador hace mucho énfasis en el hecho de que Joseph, no sólo ha heredado la belleza y la gracia de su madre, sino que es propiamente la reencarnación de la misma. Continuamente se hace referencia a cómo Jaakob no distingue a su hijo de su esposa y se complace en la contemplación del niño porque le devuelve a la vida a su amada. Pero más aún, Joseph afirma que su madre y él son una misma persona, de ahí que el velo que fue de su madre y cuya posesión lleva implícita la bendición de Jaakob, le corresponda solamente al muchacho. Cuando el padre se lo regala no se sorprende, porque nunca ha dejado de ser suyo. De ahí que no haya nada raro en la feminidad de Joseph. Este aspecto delicado y femenino lo acompaña hasta que alcanza la madurez. De hecho, cuando los hijos de Jaakob le anuncian que se han reencontrado con su hermano, al describirlo hacen hincapié en que está algo más corpulento, con lo que advierten al padre que la gracia y la fragilidad del muchacho ya no existen. En cualquier caso, los ojos y la mirada de Raquel nunca abandonan a Joseph.

Una vez concretado este tema, podemos decir que el joven Joseph se comporta como Emma Bovary en el sentido de que aspira a ser alguien especial. De hecho, son más que aspiraciones: él tiene la absoluta certeza de que algún día se cumplirán las profecías que sueña. Al igual que Emma y al igual que harán también Lotte y Rosalie, no se dejará detener por nadie, ni por prejuicios vanos. No le importa ser el penúltimo hijo de Jaakob, ni sabe que su lengua es su peor enemigo. La confianza que tiene en su destino le hace superar todos sus temores y enfrentarse a su fortuna, ésa que sólo él ve, contra viento y marea. Quizá sea esa valentía por arriesgarse a conseguir lo que quiere, y que los demás perciben como locura, lo que caracteriza a los personajes aquejados de bovarismo.

En el caso de Svevo, la mayoría de los personajes que sufren bovarismo son hombres. Este hecho es sin duda una innovación en el motivo fijado por Flaubert. Svevo conoce la obra de Flaubert en profundidad, especialmente *Madame Bovary,* cuyo influjo se siente en *Senilità*. Pero, aunque la ironía y la temática aparecen en Svevo, Moloney (1998: 64) considera que su influencia destaca especialmente en el uso de las técnicas narrativas del francés. El uso del diálogo, del discurso directo y del estilo indirecto libre está en ambos autores. Las voces de los personajes se confunden con la del narrador.

En el caso de Alfonso encontramos a un joven que, como Emma, se ve envuelto en un mundo en que no se reconoce, en el que no termina de encajar. Emma pretende vivir una historia de amor como la de las novelas románticas que leía en su juventud, quiere ante todo belleza a su alrededor y no mediocridad. Alfonso quiere respeto para su persona. Se cree un gran filósofo y desprecia a los que lo rodean por no ser capaces de ver todo el potencial que hay en él. Sobre el bovarismo de Alfonso, Montale[13] (1976: 89) se pronuncia negativamente, pues sigue creyendo que, más que en Flaubert, Svevo tiene puestos sus ojos en Balzac. En cierto sentido, las teorías de Montale parecen muy acertadas. El que sea un personaje con ilusiones no lo iguala a Madame Bovary. La diferencia es que mientras que Emma sabe lo que quiere y nada la detiene en su afán por conseguirlo, Alfonso es un ser paralizado. No tiene iniciativa y todos sus planes se esfuman en su propia mente sin llevarlos nunca al plano de la realidad.

En *Senilità* Svevo hace un homenaje a la obra de Flaubert. Como señala Moloney (1998: 67-69), los nombres de los hermanos Brentani, Emilio y Amalia, recuerdan al de Emma Bovary. Este autor afirma que los cuatro personajes están enfermos de bovarismo, no sólo Emilio y Amalia, sino también Balli, que sueña con ser un gran escultor y tener éxito, y Angiolina, que sueña con la riqueza y se fuga con un cajero de banca que ha cometido un robo. Los cuatro son personajes seniles. Al igual

13. Artículo "Italo Svevo" (*L'Italia che scrive*, anno IX, n. 6, giugno 1926).

que Emma, se enamoran de un ideal que personifican en sus amantes, pero ninguno se detiene a comprobar si la imagen que tienen de ellos se corresponde con la verdadera personalidad de éstos. No es que no se den cuenta de que esa diferencia existe, sino que voluntariamente cierran los ojos a la realidad para seguir disfrutando de ese sueño que creen haber hecho realidad. Este fenómeno se ve por ejemplo en el hecho de que Emilio cambie el nombre de Angiolina por el de Ange, mucho más espiritual y puro. En contraposición a la visión positiva que Emilio tiene de ella está la visión negativa que le da su amigo Balli con el apelativo de Giolona. Amalia también tiene mucho de Emma, aunque, al contrario de ella, es una persona generosa y capaz de interesarse por los asuntos de los demás. Como Emma, se ha educado al calor de las novelas románticas y la escena de su agonía recuerda a la agonía de Madame Bovary. Según Moloney (1998: 70), Emilio, tras haber perdido a Amalia, a Angiolina y la amistad de su único amigo Balli, logra seguir viviendo gracias a su bovarismo, gracias a su capacidad de distanciarse totalmente de la realidad y refugiarse en la ensoñación perpetua. Svevo crea, por lo tanto, el bovarismo retrospectivo. Todos los enfermos de este mal proyectan sus deseos hacia el futuro, pero Emilio se centra en lo que podría haber sido.

Otros personajes svevianos menores también guardan cierto parecido con la obsesión del personaje de Flaubert de llegar a ser otra persona. Giorgio, el protagonista de *L'assassinio di via Belpoggio*, sueña con ser un hombre respetable, y cree que el dinero puede comprar el respeto de los demás aun a costa de la vida de un tercero. El señor Aghios desea el protagonismo y el reconocimiento que no tiene en su casa. Piensa que si ayuda al joven Bacis con su problema económico habrá contribuido a una buena acción al propiciar la felicidad de dos enamorados y lavar al mismo tiempo la honra de la joven enamorada del muchacho. Quizá por eso en su sueño abraza y protege a la muchacha como si fuera su propia hija. El *buon vecchio* no quiere admitir que la

relación que mantiene con la *bella fanciulla* no es más que un tipo encubierto de prostitución. Enmascara la realidad y en su imaginación es todo un benefactor, tanto de la muchacha, como de la humanidad mediante su tratado sobre las relaciones humanas. Mario Samigli, el protagonista de *Una burla riuscita*, vive en un estado de hermetismo en el que su hermano es su único referente. El trabajo al que se dirige cada día es sólo un pretexto, un breve periodo irrelevante que repite cada día como un trámite. La vida real, para Samigli, se encuentra en su hogar, con su hermano minusválido y sus fábulas. En ese entorno, él se convierte en un gran escritor de una genialidad sin límites. Por último, Vicenzo, el personaje de *Il malocchio*, también soporta las penurias de su vida diaria gracias a sus sueños de grandeza, de su deseo de convertirse en el nuevo Napoleón.

2. H. 3. Voyeurismo.

Podemos considerar el voyeurismo como una tendencia desviada, como una pulsión enfermiza que lleva a los afectados por este mal a obtener cierto grado de placer mediante la observación de los otros. El aspecto que nos interesa en este punto es el hecho de que el personaje sufre, por este motivo, un distanciamiento del objeto que observa, a la vez que, paradójicamente, el propio acto de mirar establece un nexo entre observador y observado. El voyeur es un ser apartado de la sociedad, a la que mira desde lejos. Se sabe diferente y es consciente de que esa diferencia le impide entrar en contacto directo con aquellos a los que ama. Pero a la vez, sufre una curiosidad insaciable por la vida que él nunca podrá disfrutar. Es esa contradicción, esa fragmentación entre el querer y el poder, la que centra el análisis de este subapartado.

Mann gusta de repetir una escena en la que las miradas sustituyen a las palabras. Se trata de la asistencia al teatro o a la ópera que ya mencionamos en el apartado

dedicado a la música. Los dos personajes en cuestión se sitúan de manera que el voyeur puede observar a la otra persona sin ningún tipo de impedimentos, ni materiales ni sociales. Esta escena la encontramos por ejemplo en *Der kleine Herr Friedemann*. En este caso, él y la señora von Rinnlingen comparten palco en el teatro. Friedemann no puede evitar mirar de soslayo a la dama y ella, en un momento determinado, le mantiene la mirada hasta que es él el que la aparta muy excitado. Acto seguido Gerda deja caer con disimulo su abanico y ambos se agachan a cogerlo, lo que permite a Friedemann aspirar el perfume embriagador de Gerda. El protagonista no puede resistir más esa situación y se marcha apresuradamente del palco. Tenemos, pues, una escena en la que el voyeur se ve descubierto y retado por su víctima, por así decirlo (anexo I, 63). *Der Bajazzo* repite la escena, pero en esta ocasión la víctima se encuentra en el patio de butacas mientras que el voyeur se sitúa en un palco. La libertad que proporciona al protagonista su posición superior le permite observar sin reparos a la joven. En *Wälsungenblut*, los hermanos se miran de igual a igual. Sus miradas expresan el deseo que sienten, pero el placer les viene dado por poder hacerlo en un lugar público, ocultando el amor sensual bajo un supuesto amor fraternal. Por otro lado, el autor juega con un paralelismo, ya que el suceso que se representa en escena, *La Valkiria*, es el mismo que está ocurriendo en el palco. Por último, tenemos el caso de *Königliche Hoheit*. Klaus Heinrich también disfruta observando a Imma Spoelmann que asiste a la obra de teatro ajena al profundo análisis al que está siendo sometida. Sin embargo, no podemos culpar al príncipe de un deseo morboso de espiar a la joven, puesto que este deseo es compartido por todos sus conciudadanos. Imma es una habitante reciente de la ciudad, venida de América y con unas costumbres extravagantes. De ahí que la gente, y el propio príncipe entre ella, se sientan atraídos y fascinados por su persona.

En cualquier caso, los personajes mannianos se dedican a la observación de su alrededor no solamente en ocasiones concretas como la asistencia al teatro, sino que esa actividad es en ellos permanente. Friedemann, por ejemplo, es un gran observador de la vida que se desarrolla a su alrededor sin que llegue a alcanzarlo a él mismo. Como voyeur, se siente excluido de la actividad de los otros, y eso le hace sentirse, en cierta forma especial:

> Juan tenía algunos amigos de su misma edad, y también de vez en cuando recibía alguna visita. A pesar de ello, no hacía vida de sociedad. No participaba en los juegos de sus amigos, porque siempre adoptaban con él actitudes de franca reserva y su trato no acababa de convertirse en una franca camaradería.
>
> Llegó el momento en que, en el patio de la escuela, comenzó a oír hablar de ciertas experiencias y emociones. Atento y con los ojos muy abiertos, escuchaba cómo sus compañeros hablaban del entusiasmo que sentían por tal o cual muchacha, y callaba. Se decía que aquellas cosas, que, por lo visto, agradaban a muchos, no se habían hecho para él, como la gimnasia y los juegos de pelota. Esto le entristecía a veces, pero ya estaba acostumbrado a vivir encerrado en sí mismo y a no participar en las diversiones de los demás.
>
> Sin embargo, cierto día comenzó a sentir una súbita inclinación por una muchacha de su misma edad. Tenía entonces dieciséis años. La muchacha era hermana de uno de sus compañeros de clase, una chiquilla alegre, desenvuelta y muy simpática. (...) Cuando se hallaba en su presencia se sentía presa de una extraña ansiedad, y el trato reservado y artificial que ella le daba, le producía una profunda tristeza.
>
> Una tarde de verano paseaba por las murallas de la ciudad cuando oyó detrás de un arbusto de jazmín, un débil susurro y escuchó con cautela, oculto entre las ramas. En un banco había sentada una muchacha junto a un joven pelirrojo, que él conocía muy bien. El joven tenía abrazada a la muchacha y le besaba los labios, y ella correspondía con una ligera sonrisa. Cuando Juan Friedemann vio aquello, dio media vuelta y se alejó de allí silenciosamente. (...)
>
> "Bien – se dijo para sus adentros -. Esto ya es el fin. No quiero volver a atormentarme por todas esas cosas. A los demás les proporciona alegría y felicidad, pero a mí no me ha traído más que pesadumbre y aflicción. Esto se acabó para mí. Todo ha pasado ya... Nunca más."
>
> Aquella decisión le hizo mucho bien. Esquivaba el trato de sus compañeros. Iba a casa y se ponía a leer o tocaba el violín. Había aprendido a tocarlo a pesar de su pecho raquítico.
>
> (*Der kleine Herr Friedemann*, cap. III, 524-525) (Anexo I, 64)

De todos los personajes Buddenbrooks, el que tiene más dotes de voyeur es Tom. Su mirada recorre la vida y las decisiones de los suyos, así como las suyas propias. En ocasiones, parece que se ve a sí mismo como un personaje externo a su propio ser, como un ser en el que no se reconoce y al que mira con extrañeza. Pero el afán por espiar y captar la vida y los sentimientos íntimos de los demás se acentúa en el caso de su mujer y de su hijo. Tom ansía un acercamiento a estos dos seres que son tan ajenos a las costumbres de la familia y que a la vez siente tan próximos, ya que Tom también se sabe un artista, pero se ve obligado a disimular su condición. Gerda y Hanno

interpretan la mirada de Tom como una intromisión en ese universo aparte que se han creado para ellos solos, sin embargo, no es más que una súplica para que le permitan entrar, a él también, en ese mundo particular.

Desde muy joven Tonio se recuerda observando a sus compañeros, analizando sus cuerpos y sus comportamientos, sanos y simples, tan distintos a él. Tonio busca en esta comparación la respuesta a su diferencia, a su singularidad. Ama a dos personas, de niño a su compañero de estudios Hans Hansen y de joven a la bella Ingeborg, pero se limita a admirar a sus amados en silencio. Ninguno de los dos es consciente de ese amor que sólo vive en los ojos de Tonio. Ya de adulto, esta rutina se repite en una escena tan recurrente a la figura del voyeur, como la de observar a través de una puerta desde la oscuridad. Es el caso del baile que celebran unos burgueses en el hotel danés en el que se aloja Tonio, entre los que se encuentran Hans e Ingeborg, esta vez convertidos ellos mismos en pareja. Tonio no puede más que seguir observando desde fuera sin atreverse a tomar parte en la fiesta, sin atreverse a vivir. También en este caso recurre Mann a la escena del voyeur observado. En un momento puntual de la velada, los burgueses vuelven sus ojos extrañados hacia esa figura desconocida que los mira desde la terraza. Sin embargo, sus miradas son superficiales, demostrando así el escaso interés que muestra la gente sana por comportamientos que se salen de lo que se considera normal. Sin embargo, entre esas miradas indiferentes se esconde la de otra voyeur que fija en Tonio su punto de interés. Se trata de una joven, no muy agraciada, que pasa la mayor parte del tiempo sola y sin bailar. Ante la mirada atenta de la joven, Tonio actúa como los burgueses lo hacen con él, vuelve los ojos hacia otro sitio. No hay una comprensión entre Tonio y la chica. Ambos se reconocen como seres aislados, pero Tonio no siente interés por un igual, por un marginado, sino por aquello que no puede alcanzar, por la normalidad (anexo I, 65).

Antes se mencionaba el episodio en el que Klaus Heinrich observa a Imma Spoelmann desde la altura de su palco en el Teatro Real, sin embargo, es mucho más interesante el momento en el que Klaus se siente atraído, no sólo por la curiosidad que comparte con el resto de sus conciudadanos, sino de una forma más íntima por la hija del millonario. Es la ocasión en la que Klaus asiste como espectador desde las dependencias de los oficiales de la guardia al momento en el que Imma se enfrenta verbalmente a la guardia real. Ella no llega a tiempo a sus clases de álgebra en la universidad y pretende cruzar por una zona vetada al público y custodiada por la guardia del príncipe. Sin ningún tipo de complejo, Imma obliga a los soldados a apartarse de su camino. Este episodio corre de boca en boca por la ciudad y el príncipe lo presencia divertido y admirado a la vez.

No hay duda de que el mayor voyeur creado por la mano de Thomas Mann es Gustav von Aschenbach. El escritor establece una relación con el joven Tadzio basada exclusivamente en las miradas. Lo que en un principio comienza siendo una curiosidad más o menos disimulada, se convierte en un juego de miradas en el que la persona observada es consciente del poder que ejerce sobre el observador y utiliza ese poder con una mezcla de inocencia y malicia. Heilbut (1997: 256) comenta de la siguiente manera el voyeurismo de Aschenbach y Tadzio, porque también él participa en este juego:

> It is a voyeur's truth that "the relationship between people who know each other only by sight" is the most provocative of all; its members are forever desiring, forever invigorated by fantasy. Mann understands that in this silent, visual world, they are equally green connivers. Aschenbach is no older or wiser; his cunning is acquired on the spot. (Elsewhere he calls Tadzio "a model and mirror").

Tenemos como ejemplo el momento en el que Aschenbach se ve sorprendido por la sonrisa de Tadzio y no puede resistir permanecer ante él:

> No esperaba encontrarse allí con la querida aparición, que lo cogió desprevenido y no le dio tiempo de consolidar una expresión de calma y dignidad en su semblante. La alegría, la sorpresa y la admiración debieron de reflejarse claramente en él cuando su mirada se cruzó con la del añorado ausente, y en ese mismo instante Tadzio sonrió: le sonrió entreabriendo poco a poco los labios en una sonrisa elocuente, familiar, franca y seductora. Era la sonrisa de Narciso inclinado sobre el espejo del agua, esa sonrisa larga, profunda y hechizada que acompaña el

> gesto de tender los brazos hacia el reflejo de su propia belleza; esa sonrisa que se contrae muy levemente ante el desesperado esfuerzo por besar los dulces labios de su sombra; una sonrisa coqueta, curiosa y un tanto atormentada, delicada y delusoria.
>
> El destinatario de esa sonrisa se fugó con ella como con un regalo fatal. Su turbación era tan grande que tuvo que huir de las luces de la terraza y del jardín, y refugiarse a paso rápido en la oscuridad del parque posterior. Allí estalló en reproches tiernos y extrañamente irritados: "¡No debes sonreír así! ¿Me oyes? ¡A nadie hay que sonreír así!" Se dejó caer en un banco y, fuera de sí, aspiró el perfume nocturno de las plantas. Después, apoyándose en el respaldo, los brazos indolentemente caídos, abrumado y sacudido varias veces por escalofríos, musitó la fórmula fija del deseo, imposible en este caso, absurda, abyecta, ridícula y, no obstante, sagrada, también aquí venerada: "Te amo".
>
> (*Der Tod in Venedig*, cap. IV, 83-84) (Anexo I, 66).

La escena del mirón descubierto y retado por la persona observada aparece también al principio de la novela, cuando el extraño forastero que pasea por el cementerio se vuelve para mirar fijamente a Aschenbach (anexo I, 67). Ambas escenas recuerdan en gran medida a la anteriormente descrita del señor Friedemann y Gerda von Rinnlingen. En ambos casos los voyeurs se ven descubiertos y huyen en un estado de excitación extremo. Por otra parte, el fenómeno puramente físico y sensual del enamoramiento de Aschenbach se combina con la teoría platónica del papel que juega la mirada en el enamoramiento que aparece en el *Fedro*, obra que Aschenbach tiene como modelo de la relación que quiere establecer con Tadzio. Según el mito platónico expuesto en el segundo discurso de Sócrates en el *Fedro* en referencia a la teoría de la reminiscencia, el alma que se haya unida al cuerpo recuerda lo que vio en otro tiempo en el mundo de las Ideas. El hombre que recuerde las esencias buscará este recuerdo en el mundo sensible y vivirá alejado del vulgo. Éste es el cuarto tipo de locura que define Sócrates, la de contemplar la belleza del mundo y recordar a través de ella la verdadera belleza. Es la locura del amante de lo bello, la del enamorado. La belleza, en este caso, se capta a través de la vista, que es el más claro de los sentidos. El alma que ha conocido mejor la belleza antes de unirse al cuerpo, cuando la contempla se enamora de ella. De ahí que la mirada sea el primer elemento que conduce al enamorado hacia su objetivo. Así es como entiende el propio Aschenbach su deseo incontrolable de

contemplar al joven Tadzio. Está movido por la locura del enamoramiento, en el sentido expuesto por Platón, el amor por la belleza en sí.

Hans Castorp es el punto de referencia del lector en el sanatorio Berghof. Sus ojos son analíticos. Su curiosidad lo lleva a penetrar en la intimidad de las personas que comparten su alojamiento. Observa minuciosamente el comportamiento de su primo Joachim, el de Clawdia, el de los doctores Behrens y Krokowski, la relación que se establece entre Settembrini y Naphta, o la que tienen Myhneer Pepperkorn y Clawdia Chauchat. Quizá el acto más claro de voyeurismo sea el que lleva a cabo cinco veces al día en las comidas que se ofrece a los pacientes en el sanatorio. En cada una de ellas, Clawdia entra tarde y no tiene ningún cuidado en impedir que la puerta se cierre dando un portazo. Hans espera ese portazo con ansiedad porque es el momento en el que puede mirar sin disimulo a la rusa, fingiendo desagrado por la falta de educación de ésta. Cabe destacar también los primeros días en los que Hans se afana por distinguir las facciones de Clawdia, pero no puede porque el reflejo de la ventana se lo impide. De ahí que sólo perciba unos cuantos detalles como la belleza de sus brazos desnudos, el descuido de sus uñas o del pelo mal peinado y sus andares de gata. Sin embargo, la afición de Hans por la observación tiene un lado mucho más morboso que él trata de disimular fingiendo buenas acciones. Consiste en la costumbre en la que involucra a su primo de mandar ramos de flores a los pacientes moribundos y luego visitarlos y acompañarlos en sus últimos días. En el sanatorio se sigue una estricta separación de los enfermos terminales de aquellos que todavía tienen esperanza de curarse. Esa separación es un intento de fomentar el olvido de la verdadera situación en la que se hallan y preservar el ambiente desenfadado y casi frívolo en el que viven estos enfermos en Berghof. Hans se opone a esta política del sanatorio y quiere enfrentarse a la muerte, verla de cerca, conocerla. Mientras los pacientes moribundos aceptan la cortesía y la compañía de los primos

como una muestra de bondad, Hans aprovecha para satisfacer su curiosidad con respecto a los lados más ocultos del sanatorio.

Si se puede definir al voyeur como una persona que obtiene un placer morboso mediante la observación de los demás, se puede llegar a la conclusión de que la familia del narrador de *Mario und der Zauberer* responde a esta definición. Desde un primer momento se han sentido incómodos por el tratamiento que están recibiendo en la pequeña localidad costera italiana; sin embargo, en parte por comodidad, en parte por orgullo, se niegan a renunciar a sus vacaciones allí. Se presentan como observadores imparciales de la locura fascista que está alcanzando a todos los niveles de la sociedad italiana. La muestra más clara de su gusto casi enfermizo por el morbo de la curiosidad se da durante la actuación del ilusionista e hipnotizador Cipolla. Ni los modos ni el contenido de la actuación agradan a la familia extranjera, pero se sienten protegidos en cierta manera por su extranjería, ya que las pullas del artista van directamente contra sus compatriotas, y se resisten a perderse el final de ese espectáculo tan poco usual. El castigo que obtienen es el que sus hijos asistan atónitos al asesinato que comete el joven camarero Mario, con el que han entablado una amistad durante los días de vacaciones.

La figura de Lotte destaca por la agudeza de sus observaciones. Ya en las primeras entrevistas que sostiene con los más cercanos a Goethe en el hotel *Zum Elephanten* le sirven para leer entre líneas la verdadera intención y los verdaderos sentimientos que estos personajes tienen hacia el poeta. Más tarde, cuando asiste a la cena celebrada en su honor en casa de Goethe, Lotte se abstrae tanto de la conversación que incluso pierde el hilo de la misma en varias ocasiones. Ella asiste más como observadora que como participante. Su mirada alcanza a todos los asistentes, al anfitrión, por supuesto, pero también a su propia posición en la escena preparada hasta el mínimo detalle por Goethe. Es en ese momento en el que Lotte queda convencida de

la verdadera naturaleza de su antiguo amigo, y de cómo esa amistad que ella creía imperturbable, ha pasado a ser un asunto incómodo que hay que despachar lo antes posible. En este cuadro, se oculta también de una forma velada pero permanente la mirada de Lottchen, la hija de Lotte que conoce las intenciones y los sentimientos de su madre y que ve con malos ojos sus demostraciones fuera de lugar.

Adrian Leverkühn no es un gran observador. Esporádicamente asiste a las reuniones privadas celebradas en casa de algún amigo, pero suele permanecer taciturno o seguir la corriente a algún que otro conocido. No es timidez lo que lo lleva a este comportamiento, sino una absoluta falta de interés por el género humano. Adrian sólo se interesa por su música, por conseguir esa combinación de notas que nadie antes ha conseguido componer. Sin embargo, a todas estas reuniones asiste otro personaje que no aparta su mirada en ningún momento de la persona de Adrian y que no la ha apartado desde que se conocieron siendo niños, se trata de su amigo Serenus Zeitblom. El narrador de la historia de *Doktor Faustus* es un verdadero voyeur que se ha impuesto como misión en la vida ser el biógrafo de Adrian. La curiosidad que siente hacia su persona le hace desplazarse hasta el retiro voluntario de su amigo en la granja a las afueras de Munich para visitarlo asiduamente. De hecho, organiza su vida para no pasar periodos demasiado largos apartados de Adrian. Su familia, su trabajo, sus aspiraciones quedan relegadas a un segundo plano en favor del análisis constante de la actividad de Leverkühn.

En *Die Betrogene* son dos los personajes que muestran su afición a la observación de los otros, madre e hija. Los ojos de la madre están fijados en los movimientos, ademanes y comentarios del profesor de inglés Ken Keaton. Los ojos de la hija, además de observar a Keaton, se interesan por los cambios operados en la personalidad y los modos de su madre a raíz del enamoramiento que sufre. A este

respecto es muy interesante comparar lo que ambas mujeres ven en el joven americano. Rosalie se deja llevar por su imaginación y asigna valores positivos a los comentarios del joven. La hija, en cambio, fija sus ojos en todos los aspectos negativos que su madre no es capaz de ver. Poco a poco, la anciana cree observar en el joven una cierta tendencia a devolverle sus atenciones en forma de pequeños comentarios cariñosos o miradas afectuosas.

La casa de los Maller es uno de los lugares en los que transcurre gran parte de la obra *Una Vita*. En ella Alfonso se comporta como un *voyeur*, observa todo lo que le rodea, todo lo que supone esa casa, y lo hace parte de sí, de sus propios sueños. Especialmente relevante es la escena de la primera visita de Alfonso en la que un criado, Santo, lo introduce a hurtadillas en el cuarto de Annetta y es descubierto por el señor Maller. Durante los minutos en los que permanece allí, Alfonso se siente un trasgresor que se ha introducido furtivamente en la intimidad de una joven a la que todavía no conoce. En la pequeña habitación en la que Annetta lo recibe, Alfonso se siente a gusto y guarda en su recuerdo todos los objetos que la conforman e intenta hacerlos suyos, integrarse en ese ambiente. Sin embargo, es una integración espiritual. Para él esos objetos tienen un valor sentimental, mientras que en el ámbito Maller, esos objetos no son más que muestras del poder económico. Si bien ambos se sirven de esos objetos para sus fines, la dimensión en la que los considera Alfonso nunca será la misma en la que los consideran los Maller, por lo que Alfonso nunca conseguirá integrarse en ese ambiente.

En la novela *Senilità* asistimos a un juego de miradas cruzadas, una especie de espionaje en el que participan tres de los personajes del cuarteto que constituyen los miembros principales de la novela: Emilio, Amalia y Balli. Angiolina en cambio es un

objeto pasivo. Por una parte, Emilio observa detenidamente el comportamiento y el cuerpo de Angiolina. Se recrea en su contemplación soñando con que puede ser suya pero negándose a dar el paso de conseguirla a un mismo tiempo, ya que la distancia relativa en la que mantiene su relación con la chica le permite el no conocerla del todo y, por lo tanto, no reconocer que la verdadera Angiolina puede no corresponderse con la imagen que se ha creado de ella. En esta disección metafórica a la que Emilio somete la figura de Angiolina, el personaje escoge aquellas partes que está dispuesto a aceptar de ella y cierra sus ojos a otras tantas que no se ajustan con el modelo al que aspira. En el momento en el que alguna de esas partes no deseadas sale a la luz, Emilio se refugia en un mecanismo de autoprotección, el de los celos, pidiendo a Angiolina que desista de ese comportamiento indeseable. Un episodio al que Svevo vuelve a recurrir en esta novela es el de la visita a la habitación de la chica. Como Alfonso, Emilio tiene la posibilidad de visitar el dormitorio de Angiolina y así observar su faceta más íntima, en este caso, la colección de fotos de sus antiguos admiradores. Emilio debería haberse dado cuenta en este momento de que la chica a la que cree ingenua no lo es en absoluto, pero prefiere cerrar los ojos y aceptar la palabra de ésta, que le asegura que se trata solamente de viejos amigos. Tanto en este momento como en el que Angiolina le anuncia que, siguiendo su consejo, se ha buscado otro novio, Emilio siente como los celos lo atraviesan, pero a la vez experimenta el profundo placer de asistir como espectador a la vida llena de sensualidad de la joven.

Por otra parte, la tendencia al voyeurismo en Emilio no se limita a la persona de Angiolina. La otra mujer de su vida también es víctima del mismo. Emilio observa el comportamiento extraño de su hermana: la alegría que se apodera de ella cuando Balli los visita, el interés con el que sigue la historia de amor entre Emilio y Angiolina y que en nada se parece a la verdadera relación entre ambos, la forma en la que trata de

recuperar los vestidos de su juventud y se pone en evidencia con ellos, etcétera. Pero sobre todo Emilio espía a su hermana mientras habla en sueños. Es mediante este último acto de voyeurismo por el que Emilio se entera del amor que Amalia siente secretamente por Balli. El conocimiento que le proporciona esta intromisión en la intimidad de su hermana lo dota, como ya se ha señalado en apartados anteriores, de una supremacía que hasta entonces no había podido sentir nunca sobre su amigo.

Por su parte, Amalia disimula con sus artes de buena anfitriona el deseo que siente por Balli. Las visitas del escultor se convierten en pequeñas dosis de vida que alimentan los sueños de una mujer que ya no puede esperar nada más que cuidar de su hermano. Amalia, como ya comentábamos, también se alimenta de la vida de su hermano. Vive la historia de amor de éste como si fuera la suya propia y fantasea con la misma. Sin embargo, no exterioriza nada, al menos conscientemente, y vive de lo que observa.

Por último tenemos a Balli. Su seguridad, o supuesta seguridad en sí mismo, lo lleva a observar con prepotencia las acciones de su amigo y protegido Emilio. Rápidamente percibe el cariz que toma la relación que mantiene con Angiolina y trata de avisar a su amigo, de hecho, una noche actúa como espía del mismo y sigue a Angiolina en una cita que tiene con un nuevo acompañante. Pero en lo que realmente se recrea Balli es en la tranquila vida familiar de Emilio. Sus visitas a casa de los Brentani le proporcionan el placer de sentirse integrado en un ambiente cálido y familiar que las atenciones honestas de Amalia fomentan. Balli observa con gusto las costumbres de los Brentani y las disfruta internamente sin atreverse a admitirlo abiertamente.

Zeno es un gran *voyeur*. Sin embargo, el interés que mueve a Zeno no es de carácter sexual, sino que el verdadero placer se lo proporciona la observación morbosa de los defectos y las enfermedades de los demás. A este respecto ya comentábamos

como Biansi exponía la propensión que tiene el personaje a analizar la respiración de los otros. Estudia los síntomas de su padre mientras muere, también se da cuenta de la bizquera de Augusta, se contagia de la cojera de un transeúnte con el que se cruza, adopta la enfermedad del señor Copler, analiza el deterioro físico que sufre Guido a causa de sus preocupaciones o el de Ada por su enfermedad de Basedow, se preocupa por la enfermedad infantil de su hija Antonia, etcétera. En todos estos casos, sufre por un posible contagio de esas enfermedades, pero también se recrea en la posibilidad de padecerlos. La observación para él es como una especie de participación en los sufrimientos de los demás.

Por último, tenemos otro caso de voyeurismo en *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Es la escena en la que el anciano se acomoda junto a la ventana y observa como la gente hace cola para recibir los cupones de racionamiento en la acera de enfrente. Su placer le viene por saberse seguro en la intimidad de su casa sin tener la necesidad de exponerse a las largas esperas como el resto de sus vecinos. Además desde su puesto junto a la ventana asiste a dos episodios que lo marcan. El primero ocurre un día en el que ve pasar a la jovencita con un joven con el que conversa animadamente. Esa visión le provoca una gran impresión porque en ningún momento se ha planteado la posibilidad de que la joven tenga otra relación aparte de la que mantiene con él. El segundo episodio consiste en la contemplación impotente de un maltrato hacia un menor por parte de un adulto en medio de la calle. El viejo quiere defenderlo pero no puede hacer nada desde su puesto junto a la ventana, y ve, frustrado, cómo nadie mueve un dedo para detener esa injusticia. Esta última visión se fundirá con la primera en el sueño que ya hemos mencionado, en el que es él el que va de la mano de la jovencita, que camina tan deprisa que no puede seguirla y termina por dejarlo abandonado a su

suerte. En esta ocasión, él se siente como el niño maltratado y la joven cumple el papel del adulto maltratador.

2. I. El Amor y la Belleza.

En apartados anteriores hemos visto que los personajes de estas narraciones son individuos que centran su potencial en la observación, son grandes observadores de la vida ajena, por lo que la apariencia de las personas que los rodean y con las que se relacionan no les pasan desapercibidas en absoluto. Teniendo en cuenta esta evidencia, ambos autores crean una serie de rasgos físicos y psíquicos que comparten los personajes objetos del amor de los protagonistas. Éstos forman una especie de canon de belleza que en muchas ocasiones se repite de un relato a otro. En cualquier caso, veremos que este canon es diferente según se trate de un hombre o de una mujer. La belleza, ya sea la propia o la ajena, es un factor decisivo en el sentimiento de aislamiento que produce. Un ser bello es un ser especial, apartado de los demás por esa diferencia clara. Los héroes de los relatos y novelas, o bien sienten que no pueden alcanzar la belleza, o bien se sienten diferentes por poseerla, como es el caso de Joseph.

La primera figura femenina que incide de manera contundente en las mentes de los personajes de Thomas Mann es la figura de la madre. En este sentido, Thomas Mann tiene una tendencia muy clara a retratar las características físicas y las cualidades artísticas de su propia madre. El exotismo del origen brasileño de Julia Mann, sus cabellos oscuros, su mirada intensa y apasionada y su extrovertido gusto por la música aparecen representados desde los primeros relatos. En *Der Will zum Glück*, de 1896, la madre de Paolo, el protagonista, es una sudamericana. El conde del relato *Der Tod* es viudo de una joven portuguesa con la que tuvo a su hija Asunción, que ha heredado los

rasgos de su madre. La descripción de la joven esposa, morena y llena de vida, que despierta la admiración de todos los que la rodean, en el relato *Luischen* vuelve a repetir este modelo. El propio Tonio Kröger es hijo de una madre sureña y de padre norteño. En el caso de *Königliche Hoheit* la belleza meridional la posee Imma Spoelmann es, como ya hemos mencionado en otro apartado, el resultado de ser la quinta generación tras la unión de un alemán y de una mestiza. Retoma este tema en 1912 con *Der Tod in Venedig*, cuando en el segundo capítulo describe la vida y los orígenes de Aschenbach y desvela su origen mixto. Morena y fuerte es también la Raquel de Jaakob, y que también representa el papel de madre, puesto que es la que engendra al elegido, a Joseph y seguirá viviendo en él como si fueran una misma persona. En cualquier caso, en este apartado también debe hacerse mención a que, como parte de la herencia de todas esas madres sureñas que tiene su modelo en Julia Mann, los personajes masculinos no toman su belleza física, sino su capacidad espiritual, la enorme sensibilidad y capacidad para detectar la verdadera belleza, apreciarla y amarla hasta el límite.

Por su parte, la figura materna también causa fascinación entre los protagonistas svevianos. Sienten un deseo imperioso de retorno al contacto con la madre como elemento de salvación. Por ejemplo, Giorgio decide entregar el dinero del robo a su madre tras desistir de huir a Suiza. En el relato se señala el hecho de que el personaje de *L'assassinio di via Belpoggio* lleva varios meses sin visitar a su madre, de hecho ignora que ésta ha muerto. Sólo en el momento en el que se siente en peligro viene a su cabeza la idea de seguridad que conlleva el amor maternal. Alfonso recrea la belleza de su madre una vez muerta en ese sueño delirante en el que vuelve a recuperarla y a representarla joven y llena de vida y deseosa de cuidarlo. Zeno descubre la belleza de su madre recordándola tal y como él se figura a la madre ideal, sentada en el salón de su

casa cosiendo. Más tarde, comparará la sonrisa de Augusta con la de su propia madre. Queda claro, que en todos los casos, esa belleza que se le atribuye a la figura materna lleva implícitos más elementos psicológicos que físicos, ya que esa imagen representa el amor y la seguridad incondicional.

Frente a la imagen de mujer sureña encontramos en Thomas Mann otro canon de belleza, quizá más clásico, de mujeres blancas, pálidas, de ojos con colores profundos, normalmente azules, y un detalle muy peculiar, el de la vena azul que le atraviesa la frente, tal vez señal de su palidez, pero también de su fragilidad física. Ésa es la imagen que encontramos en su primer relato, *Vision*, que revela una clara influencia de Edgar Allan Poe y que firmó con el pseudónimo de Paul Thomas. En él se narra cómo en una noche solitaria el narrador tiene una visión de su joven amada, que se le presenta con una palidez extrema. En *Der kleine Herr Friedemann*, la belleza de Gerda von Rinnlingen es la que altera la tranquila vida de la pequeña ciudad en la que habita el personaje. Sin embargo, lo que cautiva al protagonista es la especial atención que la joven señora le dedica. Gerda Buddenbrook es un ser mixto. Comparte con el ideal sureño de mujer su pasión por la música y su espiritualidad, pero sus rasgos corresponden al tipo de mujer pálida, delicada y enfermiza. Cabe destacar en este sentido la belleza nórdica de las dos figuras femeninas que mantienen una relación incestuosa con sus hermanos. En el primer caso, el relato *Wälsungenblut* de 1906, sirve de base para el desarrollo posterior de la relación entre los príncipes herederos de Bélgica en *Der Erwählte*, 1951. En este segundo, la descripción física de los personajes es más detallada, destacando un matiz que diferencia de los demás a los elegidos para este amor, el color azul oscuro de los ojos de los hermanos Wiligis y Sibila. Según Baugart (1989: 46-49), todas estas mujeres representan el tópico de la *belle dame sans*

merci. El sufrimiento de los enamorados no altera su talante altivo y sádico. En ocasiones, como en el caso de Gerda von Rinnlingen, no aparece una razón clara por la que estas mujeres se comportan de esta manera. Sus sentimientos y pensamientos aparecen ocultos al lector al igual que al personaje.

Otro detalle que acerca al lector a la visión que los protagonistas tienen de estas damas es la descripción de las mismas. El narrador se fija en detalles del cuerpo o de la vestimenta de éstas. La frente, las manos, los brazos, los pies se convierten en un símbolo del resto de su cuerpo. Cada fragmento representa el instante en el que el personaje puede sostener la mirada sobre una persona a la que no está permitido mirar con libertad, de ahí que aparezca una descripción segmentada de la amada.

Fuera de ambas categorías quedan otras figuras femeninas que, precisamente por su peculiar belleza, atraen a los personajes. La más llamativa es Clawdia Chauchat. Ella es todo lo contrario a lo que Hans Castorp consideraba adecuado en una mujer, y no se ajusta en ninguna medida al modelo erótico que tenía en el país llano. Suele llegar tarde, da portazos, se deja las blusas y los chalecos a medio poner porque así le resultan más cómodos, se come las uñas; es, en definitiva, una mujer aparentemente indolente con su aspecto exterior. Sin embargo, Hans se da cuenta de que su actitud es una mera pose, es una máscara que oculta una personalidad que calcula cada uno de sus movimientos que, por su parte, nunca son casuales. El hecho de llegar tarde al comedor y entrar dando un portazo es una estrategia para llamar la atención de todos los comensales hacia su persona. Por otra parte, su rostro de rasgos asiáticos fascina al personaje, especialmente sus ojos, la belleza de sus brazos que suele mostrar desnudos y sus movimientos calculados y parsimoniosos. Mme. Chauchat aparece caracterizada con todas las

cualidades de una gata: movimientos sinuosos, su promiscuidad, su encanto y desprecio hacia el resto del mundo. Sólo es realmente fiel a Peeperkorn.

Otra mujer misteriosa es la prostituta que logra atrapar el corazón de Adrian Leverkühn. No sabemos mucho de ella, es un misterio, casi un ser incorpóreo, al igual que lo será la misteriosa condesa von Tolda, mecenas y admiradora de Adrian. El hecho de que Adrian se refiera a ella con el nombre técnico de una mariposa nos remite de nuevo a esa tendencia de Mann de identificar a las mujeres con animales un tanto exóticos.

Para acabar con el repertorio de mujeres mannianas tenemos la representación de dos ancianas como protagonistas de un relato, Lotte y Rosalie von Türmmen. En ambos casos, Mann subraya el hecho de que, junto al deterioro típico de la edad, ambas mujeres conservan parte de la belleza que tuvieron en su juventud, especialmente en la fuerza vital que proyectan sus ojos.

La belleza de las mujeres svevianas se basa especialmente en su capacidad para moverse de forma desenvuelta en situaciones sociales en las que el personaje masculino se siente fuera de lugar. La juventud, la finura del talle, la belleza de los pies, así como su naturalidad son los elementos más destacados a los ojos de los héroes svevianos. Sin embargo, no son perfectas, siempre existe algún tipo de defecto que no pasa desapercibido al personaje masculino, y que en cierto modo, buscan de forma inconsciente para salvaguardar una supuesta superioridad que quieren mantener frente a ellas. Annetta, por ejemplo, es caprichosa, desordenada y es una escritora pésima; la moralidad y la decencia de Angiolina son más que dudosas; Ada no es capaz de ser dulce con Zeno y Carla es demasiado posesiva; la *fanciulla* no muestra ningún tipo de

interés por el *vecchio* a excepción del interés que siente por su dinero y además viste de forma extravagante, con colores vistosos.

Por otro lado, están las mujeres que carecen de belleza física, pero que atraen a los protagonistas por otro tipo de características. Amalia es para Emilio el prototipo de mujer ideal, si no fuera por la edad y el escaso atractivo de su hermana. Ella encarna el hogar y la seguridad que éste proporciona. Amalia desempeña el papel de la figura materna. Por su parte, el mayor atractivo que encuentra Zeno en su esposa, la menos agraciada de las hermanas Malfenti, - recordemos que entre otras cosas Augusta sufre estrabismo -, es su inagotable salud, cosa que Zeno desea mucho más que la belleza física.

En lo que se refiere a la belleza de las figuras masculinas, en el caso de Thomas Mann la estética externa parece ser más homogénea, y corresponde al ideal de belleza clásica, el joven adolescente de aspecto asexuado. A estas características responden el joven Hanno, Sigmund Aarenhold, Tadzio, Joseph y Gregorius. Su belleza los hace en la mayoría de los casos débiles. Hanno padece de constantes problemas dentarios, mal que aparece también en Tadzio. En cuanto a Tadzio, destaca su belleza libre y despreocupada, casi indolente, frente a la austeridad y la belleza "domesticada" de sus hermanas mayores, vestidas con trajes de color pardo, monjiles. De Joseph también se nos dice que es el más delicado de sus hermanos y que no está acostumbrado a los grandes esfuerzos físicos que requiere el pastoreo. Sus ojos y la expresión de su mirada son el elemento más turbador de la hermosura del muchacho. A este respecto es muy llamativo el episodio en el que Mut, la esposa de Putifar, reúne a sus amigas. Les sirve un plato de frutas. Previamente ha ordenado a los criados que afilen al máximo los cuchillos. En el momento en el que las damas están mondando las frutas avisa a Joseph. La belleza turbadora del joven mayordomo hace que todas las señoras se corten y que la

reunión termine en un baño de sangre. Con esta estratagema pretende demostrar Mut a sus amigas el constante sufrimiento al que se ve sometida al estar enamorada de Joseph y no poder tenerlo (anexo I, 49). Del joven Aarenhold sólo podemos deducir su fragilidad por la forma en la que constantemente se le está comparando con la figura femenina de su hermana. Sólo Gregorius escapa a esta tónica. Es cierto que comparte con los otros personajes la finura de su aspecto, una cierta apariencia de fragilidad, sin embargo, en su interior almacena una fuerza casi sobrenatural que le hace enfrentarse sin temor a situaciones en las que los más valientes salen vencidos.

Ante la belleza nadie puede pasar indiferente. Hay algo de divino en ella, algo extraordinario. Thomas Buddenbrook no llega a entender qué hace a su hijo tan diferente y aunque lucha por transformarlo en alguien que no es, en el fondo se complace en la delicadeza del muchacho. Cuando Tadzio le sonríe con "una sonrisa como la de Narciso, una sonrisa que los hombres no pueden soportar y que los dioses no tienen permitida a los mortales", Aschenbach se da cuenta de que está enamorado como Sócrates lo está de Fedro. Aschenbach es sólo un hombre y corre el riesgo de caer en la locura, incluso si, como Platón, ha superado el amor sensual y lo ha sustituido por el amor espiritual. La belleza puede ser ambas cosas, divina y visible. La belleza de un joven puede ser la encarnación de la creación bella de un artista. Pero la belleza visible puede también llevar a la intoxicación, al exceso, al abismo. La belleza de Joseph alcanza a todos los que lo miran, que se quedan prendados de la dulzura del muchacho. Aún siendo un esclavo, todos vislumbran que un destino más alto le está esperando, o al menos, aquellos que realmente advierten las cualidades excepcionales del muchacho. Nadie se interesa en realidad por la belleza y pulcritud de Sigmund Aarenhold a excepción de su hermana. Sin embargo, el narrador dedica mucho más tiempo a describir su aspecto y sus hábitos que el que dedica a Siglind. En lo que se refiere a

Gregorius, su belleza y fragilidad contribuyen a hacer aún más grande la obra de Dios, ya que ha escogido a un ser débil de cuerpo, nacido del pecado, pero fuerte de espíritu para guiar a la cristiandad. Eso no pasa desapercibido a aquellos que lo tratan, aunque a algunos les cueste años reconocerlo, como al pescador que lo conduce a la roca en la que hace penitencia durante 17 años, y que solamente tras ese tiempo admite estar ante un elegido de Dios.

Frente a ese modelo se sitúa el de belleza burguesa basada en la salud y la fuerza. En la narrativa de Mann los muchachos de esta categoría son más varoniles y miran con cierto recelo y envidia la delicada belleza de los otros. Son, entre otros, Hans Hansen, Kai, Jashu, los hermanos de Joseph o el hermano de leche de Gregorius, Flann.

En cuanto a la belleza masculina burguesa en las novelas y relatos de Italo Svevo, encontramos que los protagonistas buscan un modelo viril al que imitar, al que aspiran pero que, en lo más profundo de su conciencia, saben que nunca van a llegar a igualar. Son los "superuomi". En el caso de Svevo, la belleza masculina se basa en el estilo en el vestir, en la corrección de las formas, en el discurso fluido y en la adecuación a las costumbres en todo momento. Más que belleza, estos personajes son atractivos en el sentido de que son capaces de triunfar socialmente gracias a su apariencia y modales. A este grupo pertenecen Macario, Balli y Guido.

El concepto de belleza va unido invariablemente al amor que despierta en los que la observan. Aunque, como veremos, la materialización, la expresión del fenómeno del amor en ambos autores es muy diversa, existe un punto de conexión claro entre la visión de ambos con respecto a este sentimiento: ambos entienden el amor como el camino que nos lleva a conseguir algo. Esta teoría, de orígenes platónicos, considera

que el amor es como un motor que pone en marcha al individuo y lo anima a buscar aquello que ansía. En los casos de Thomas Mann e Italo Svevo, distinguimos tres tipos de objetivos: la juventud, la felicidad y el conocimiento.

En las obras de Thomas Mann, el amor como medio de recuperar la juventud o la salud no es un tema muy desarrollado, pero encontramos algunos ejemplos. El primero aparece en un relato temprano, *Der Will zum Glück* de 1896. Paolo, el protagonista de la historia, es un joven aquejado de una grave enfermedad que se enamora de la hija de un hombre rico. El padre de la chica aprecia a Paolo, pero no quiere que su hija quede viuda pronto, por eso se opone al matrimonio. Paolo se marcha a Italia y tras siete años en los que la chica se ha negado a casarse con otro, recibe una carta de su suegro accediendo al matrimonio. Según los médicos, es un milagro que haya logrado vivir tantos años. Paolo afirma que ha seguido viviendo sola y exclusivamente con la esperanza de llegar a ser algún día esposo de su amada. En la noche de bodas, Paolo muere habiendo cumplido su sueño. En este caso el amor es el motor que anima al personaje a luchar por su propia salud.

Un ejemplo muy diferente lo encontramos en *Der Tod in Venedig.* La primera aproximación de Aschenbach al muchacho es estética, lo compara con una escultura griega. Por otro lado, la escena de la playa en la que Tadzio es besado por su amigo Jashu, mientras Aschenbach los observa es, según Heilbut (1997: 254), una representación sin precedentes en la literatura. Se trata de un homosexual maduro observando los primeros escarceos amorosos de dos jóvenes[14]. Y mientras que la sociedad permite estas demostraciones de cariño a la juventud, se la niega a los adultos. Cuando Aschenbach conoce a Tadzio toma conciencia de la juventud de éste y de su

14. En el ensayo *Über die Ehe,* Gesammelte Werke Bd. X, 1960, 195, Thomas Mann manifiesta que el tema de la homosexualidad en su obra se debe a la creencia freudiana de la androgínia de la juventud y la bisexualidad de las personas adultas.

propia vejez y trata de acortar esa distancia mediante tintes de cabello, maquillaje y una vestimenta más juvenil. En una lectura más superficial del relato, podríamos pensar que Aschenbach ha perdido la razón, lo que en cierto modo es verdad. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que la aparición del amor en su vida lo lleve a un grado de conciencia de sí mismo que hasta entonces no había experimentado. Por primera vez se siente viejo y siente la vejez como una carga para su propia persona. La belleza del chico es el detonante del deseo desenfrenado de Aschenbach de aprehender esa cualidad. La gran diferencia con el relato anterior es que, en esta ocasión la belleza y el amor no conducen a la salud, sino a la muerte. Si comparamos a Aschenbach con Paolo veremos que existe una conexión entre ambas historias. Ambos aspiran a alcanzar el amor y a ambos esa aspiración los lleva a la muerte. Sin embargo, en el caso de Paolo, es la muerte la que cede frente a la vida que proporciona el amor, y, para Aschenbach, el amor acerca el momento de la muerte.

Para concluir en lo que se refiere a Thomas Mann en este aspecto del amor como búsqueda de la juventud y la salud cabe referirse a su último relato, *Die Betrogene*. Como ya hemos comentado en otros apartados, este relato narra la historia de Rosalie von Türmmer, una viuda ya anciana que siente renacer su feminidad en la vejez y que se enamora del profesor de inglés de su hijo. La historia demuestra que todos esos cambios de humor y el despertar de sentimientos que ella considera amor, son producto de la alteración de sus hormonas provocada por un tumor en el útero. En cualquier caso, la explicación científica que da colofón al relato no tiene porqué modificar el hecho de que Rosalie esté durante toda su experiencia convencida de estar asistiendo a un milagro de la naturaleza que le da una nueva oportunidad de ser joven y con la juventud la recuperación del amor. En esta ocasión, pues, no es el amor el que provoca el rejuvenecimiento, sino que el fenómeno del amor aparece en un momento en el que la

protagonista se vuelve a sentir joven y considera que el amor es un elemento más, intrínseco a la propia juventud.

Si bien el asunto del amor como búsqueda de la juventud y la salud no es el tema principal de las obras de Mann, sí lo es, en cambio, de las de Svevo, especialmente de los escritos de vejez: *La coscienza di Zeno, Corto viaggio sentimentale, La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* o la obra de teatro *Rigenerazione.*

Zeno se considera un ser inestable, un hipocondríaco que desea con toda su alma una vida burguesa, saludable y tranquila. Ese objetivo no puede alcanzarlo si no es por medio del matrimonio. No podemos hablar de verdadero amor con respecto a Zeno, o tal vez sí, pero con un matiz algo distinto a lo habitual. Zeno no busca pasión amorosa, busca amor maternal, quiere alguien que lo cuide, que le haga sentirse seguro y que le aporte la confianza que él no tiene en su propia persona. La elección de su esposa es muy significativa a este respecto. Zeno no se fija en una mujer, sino que primero busca un suegro que le guste. El señor Malfenti es un hombre maduro, buen comerciante y está dispuesto a tomarlo bajo su tutela. Su vida familiar, por otra parte es totalmente envidiable. Esa seguridad de su suegro es a la que aspira Zeno y piensa que la conseguirá si entra en relación directa con la familia. Ada es la primera elección, es la mayor y la más bella, pero también la más fría y la que menos atención le presta. En la misma noche, Zeno pide en matrimonio a tres de las cuatro hermanas, sólo queda fuera de esta frenética declaración en cadena la pequeña Anna, únicamente porque es demasiado joven para casarse. En cualquier caso, Zeno encuentra en su esposa Augusta el verdadero amor. Tras su matrimonio no la hubiera cambiado por Ada en ningún momento. Augusta lo cuida como cuida a sus propios hijos, y además es capaz de sentir una admiración incondicional por su esposo. Admiración que el propio Zeno no logra entender, pues no la comparte, pero de la que se siente orgulloso. Sin embargo, el amor

de Augusta no resuelve todos sus conflictos. La seguridad del hogar le ha evitado las continuas crisis de los buenos propósitos. Ya no necesita poner límites a sus problemas porque quedan diluidos en la tranquilidad de la familia. Pero esta tranquilidad tiene su parte negativa. Los buenos propósitos eran el motor que hacía a Zeno sentirse vivo. Cumplían una doble función, la de demostrar al mundo que era capaz de cambiar, pero a la vez, la de demostrarse a sí mismo que era capaz de transgredir las normas y volver a caer en el vicio. La ruptura del buen propósito era el método de autoafirmación de Zeno y el amor por Augusta lo pone en peligro. De ahí la aventura con Carla. La joven es el ingrediente que hace a Zeno sentirse vivo. Además, su relación con Carla le hace amar más a su esposa, puesto que ahora tiene de nuevo razones para proponerse estar con ella, para proponerse volver a recuperar la salud.

Corto viaggio sentimentale presenta el amor como rejuvenecimiento. El señor Aghios se siente agobiado por una vida familiar en la que su mujer y su hijo no son capaces de reconocer la primacía del cabeza de familia. El matrimonio se muestra como una suerte de cárcel de la que el señor Aghios puede tomarse unas vacaciones durante el corto tiempo que duren sus gestiones en Trieste. Ya desde sus primeros momentos en el tren, el personaje comienza a fantasear con tener una aventura con todas las muchachas que encuentra en el vagón. Aghios se mueve en esa ligera línea entre la lealtad y la traición a su esposa sin atreverse a cruzarla en la realidad, por lo que se refugia en sus pensamientos. Desear a otra mujer no es, de hecho, una traición. La consumación de la aventura amorosa que se ha propuesto tener en su viaje se realiza durante el sueño que tiene con la joven Anita, la enamorada de su compañero de compartimiento. Ese breve periodo de libertad le hace sentir al señor Aghios como si hubiera rejuvenecido.

El "buon vecchio" cree encontrar una fuente de juventud en su relación con la "bella fanciulla". Sin embargo, es un autoengaño. La relación entre el viejo y la

muchacha se describe siempre en términos comerciales. La madre de la chica acude con ella a casa del viejo para pedirle que la ayude a encontrar un trabajo. Insiste en que la chica está dispuesta a trabajar en cualquier cosa, siempre que "le dé tiempo para poder darse su baño diario". Esta frase, según Moloney (1998: 142), pretende resaltar la sensualidad de la chica y a la vez dejar claro que está dispuesta a "cualquier tipo de trabajo". El viejo la coloca como conductora de tranvías y al poco tiempo la encuentra en uno. Ella le dice que necesita complementar este trabajo porque su sueldo no es suficiente. Él la invita a su casa a "discutir" sobre el tema. Comienza aquí la relación basada en el dinero a cambio de favores sexuales. En un cierto momento la chica le pide que le aumente su "paga" porque la devaluación del dinero ha hecho que la cantidad no le baste. Con esta referencia a la paga hace constar que para ella aquella relación también es un contrato, de hecho, durante todo el relato ella sólo habla de trabajar. Tanto su médico como su casera le advierten que a su edad, una relación con una chica tan joven puede ser perjudicial para su salud, pero él no quiere escuchar. En este caso, como en los relatos de Thomas Mann que hemos comentado anteriormente, la salud que se espera obtener del amor se convierte en todo lo contrario. Otro ejemplo de amor comprado entre un viejo y una mujer joven es el que encontramos en el capítulo "Il mio ozio" de *Le confessioni del vegliardo*. Zeno paga a la tendera Felicita por sus favores.

Aunque no se trate de narrativa sino drama, parece adecuado hacer una breve referencia a la comedia *Rigenerazione*. En ella, el protagonista, tras someterse a una operación de rejuvenecimiento, decide dedicar su vida a perseguir jovencitas. No sería pues un caso en el que el amor proporciona juventud, sino uno en el que la juventud trae consigo el amor, como ocurre en *Die Betrogene.*

La segunda finalidad del amor que anunciábamos anteriormente es alcanzar la felicidad. Sin embargo, la felicidad es un concepto muy amplio, ya que cada persona tiene su propia noción de lo que le hace feliz. En cualquier caso, el amor es siempre, en estos relatos, el medio para conseguirlo.

En general, Thomas Mann tiende a presentar historias de amor en las que el protagonista, siempre masculino, pone todas sus esperanzas de una vida más dichosa en el amor de una mujer, que al final termina traicionándolo. El que el resultado final del enamoramiento sea el dolor y no la felicidad no altera el hecho de que el amor se conciba como fuente de felicidad, siempre, eso sí, que sea correspondido.

Éste es el caso presentado en *Gefallen*. En su juventud el protagonista se enamora de una actriz de teatro cuya reputación hasta entonces había sido intachable. Llevado por su amor, la conquista y tiene relaciones con ella. Una mañana descubre que la chica se está prostituyendo y sufre un gran desengaño. Para ella no existe diferencia entre el joven y el viejo que la ha contratado. Ambos son fuentes de ingresos alternativos que le permiten seguir viviendo. Pero para el joven es la confirmación de que el amor no puede dar la felicidad.

El mismo patrón, pero en otros términos, sigue *Der kleine Herr Friedemann*. El Sr. Friedemann ha experimentado el dolor en su infancia con la pérdida de su madre y luego en su juventud con ese amor frustrado. Se cree preparado para no sufrir más, pero en su interior encuentra que el sufrimiento también es un placer del que puede disfrutar. Un punto de inflexión en la vida pacífica y ataráxica del señor Friedemann se produce en la escena del teatro en la que se encuentra compartiendo palco con la señora von Rinnlingen, a la que aún no ha sido presentado. No es esa la primera vez que la ve, puesto que se cruza con ella fugazmente en la calle y se queda extasiado con su peculiar belleza y su cabello rojo. Pero ahora la tiene sentada al lado y el sonido de la música de

Wagner acrecienta la enorme sensibilidad de Friedemann. Sin embargo, lo más angustioso para él es comprobar la frialdad de ella que no se comporta como una mujer modesta y recatada, sino que en un claro signo de desafío, mantiene la mirada de Friedemann que se ve obligado a retirarla y sale huyendo del palco de una forma un tanto indecorosa. Una situación igualmente incómoda para Friedemann se produce el domingo que decide ir a presentar sus respetos a los von Rinnlingen. Gerda se desenvuelve con total naturalidad mientras que Friedemann no puede evitar temblar y excitarse por todo lo que Gerda dice. Se va convenciendo poco a poco que la felicidad que él pretendía basar en cosas de la vida cotidiana como la naturaleza, la lectura o el teatro, es sólo una felicidad ilusoria y que solamente ese sentimiento que él se ha propuesto desterrar de su vida, el amor, es capaz de proporcionárselo. Gerda contribuye con sus muestras de atención hacia Friedemann a confirmar esas apreciaciones. Esta señora, con su provocativa seguridad, le ofrece a Friedemann una posibilidad de regodearse en el sufrimiento, el único sentimiento que le ha hecho sentirse vivo en toda su vida. Pero en el momento en el que el protagonista decide dar el paso de arriesgarse al amor, ella se burla de él dejándolo totalmente indefenso y desolado. El amor lleva a Friedemann hacia el sentimiento que ha tratado de evitar toda su vida, el sentirse ridículo.

En el relato *Der Bajazzo*, el protagonista asume una vida despreocupada y basada en el puro disfrute. Invierte su herencia y vive holgadamente de los intereses que le proporciona. Sin embargo, esa vida ociosa le obliga a vivir apartado del resto de la sociedad, ya que no puede compartir con los demás las actividades de la vida cotidiana. Tampoco tiene familia, así que se siente solo. Un día conoce a una joven que va a acompañada de un hombre rico. Se enamora de ella y piensa que, tal vez si ella lo aceptara, su vida sería, en cierto sentido, como la de los demás, la de un ser normal. Sin

embargo, ella y su acompañante lo miran con desprecio cuando tienen la oportunidad de encontrarse. Esa mirada le confirma que el amor no cambiará el hecho de ser un elemento extraño a la sociedad.

La misma frialdad y desprecio encontramos en el relato *Luischen.* El protagonista, un hombre feo e introvertido, es incapaz de relacionarse con nadie y vive a la sombra de su esposa, una mujer refinada, hermosa y autoritaria que lo trata con desprecio. El personaje ama y se somete a su mujer porque, aunque sea cruel con él, la envidia que provoca en los otros el saber que él es el esposo de una mujer tan bella le proporciona un estatus social que de otro modo no tendría. Sin embargo, ella acaba incluso con esa única fuente de felicidad de su esposo preparando un número musical que ridiculiza a su marido ante los ojos de todos sus amigos y que muestra abiertamente la relación adultera que mantiene con el músico Läutner. El personaje muere tras ser consciente del engaño al que ha sido sometido.

Existen personajes mannianos que, por diversos motivos, renuncian al amor y, con ello, renuncian también a la felicidad. El señor Friedemann es un precedente, aunque no es capaz de mantener su decisión. Pero también encontramos las renuncias de Tony y Tom Buddenbrook. Ambos hermanos se enamoran de personas que no son de su nivel social y debido a las obligaciones familiares abandonan sus amores de juventud y se casan con la persona que la familia les asigna. Los Buddenbrooks se caracterizan por su rechazo hacia todo lo corporal, todo lo sexual. Más que un rechazo es una auto represión hacia esos sentimientos que no son propios de la burguesía que ellos representan. Los Hagenstörm, en cambio, los nuevos ricos de la ciudad, son más desinhibidos, al igual que Christian Buddenbrook. Tony no volverá a buscar el amor en sus dos maridos, sólo se preocupará del aspecto social de ambos matrimonios. Sin embargo, Tom sí quiere llegar a tener una relación íntima con su esposa Gerda, pero ella

parece no sentir nada por él. La felicidad, por lo tanto está vedada para Thomas Buddenbrook. Junto a todo ello surge la sospecha de una relación extramatrimonial con un joven teniente aficionado a la música, que visita a la señora Buddenbrook en sus aposentos (anexo I, 68).

Por otro lado, tenemos el caso de Tonio Kröger. Él ve en sus amores de juventud, Hans e Ingeborg, una felicidad basada en la ausencia de dudas. Ellos viven la vida sin plantearse grandes cuestiones, su universo es restringido y sencillo. Tonio en cambio no puede dejar de reflexionar sobre el estado de las cosas, quiere conocer por qué él es diferente a los demás. Desde un principio sabe que el mundo de sus amigos no será nunca el suyo y él mismo pone freno a ese amor y renuncia a él. En este caso, el personaje no necesita de un elemento externo que lo lleve a la decisión de desistir de sus sentimientos, sino que se trata de una autocensura, al igual que Friedemann.

Adrian Leverkühn es un personaje cuya renuncia es, en parte, debida a una imposición externa y, en parte, a su propia voluntad. El pacto al que ha llegado con el Diablo lo obliga a no enamorarse de nadie bajo la amenaza de la muerte de la persona amada. Adrian se mantiene firme durante la mayor parte de su vida, pero sucumbe al amor en dos ocasiones, con el joven Schwerdtfeger y con su sobrino Neppo. En ambos casos, la posible esperanza de felicidad a la que Adrian aspira con estos amores se ve frustrada por la muerte violenta de ambos.

Ante todos estos personajes que ven en el amor una vía a la felicidad, pero que no la consiguen porque no son capaces de asumir las consecuencias del mismo, Mann nos presenta a una pareja de enamorados que deciden defender su amor aunque ello contravenga las normas morales y sociales. Es lo que ocurre en *Wälsungenblut*. Los hermanos Aarenholds se aman y saben que no podrán amar a nadie más. Los gemelos sienten que no son dos seres separados, sino una misma persona, una misma carne y que

sólo ellos pueden amarse de verdad. En este sentido, un marido pusilánime para la joven proporciona a la pareja el marco perfecto para seguir dando rienda suelta a su amor sin despertar las sospechas de nadie. Esta misma historia la retoma Mann en la primera parte de la novela *Der Erwählte*.

Para los personajes de Svevo, la felicidad pasa por un cambio en sus vidas, por alcanzar algo de lo que carecen y ansían con toda su alma.

Alfonso Nitti, por ejemplo, deja su hogar en el campo para buscar fortuna en la ciudad y cree que su capacidad intelectual será la vía que lo lleve a conseguirlo. Pero ante el hermetismo de los escalafones sociales que imperan en Trieste, busca un camino alternativo, el amor. Annetta, la hija del jefe, puede proporcionarle un ascenso rápido si llega a conquistarla. Sin embargo, no se trata de verdadero amor, sino de venganza y odio camuflado con todos los lugares comunes del enamoramiento y el cortejo. En el fondo, Alfonso odia a Annetta por su comportamiento altivo y distante del día en que se conocieron. Y también odia al señor Maller porque no reconoce sus valores en la empresa. Alfonso ve que Annetta se muestra más amistosa tras el descubrimiento de sus dotes literarias, pero él no la ama, siente por ella indiferencia; sin embargo, no quiere perder esa amistad por lo que ella le reporta, de ahí que finja estar enamorado. Alfonso no se conforma con ser sólo el amigo de Annetta, sino que quiere ser considerado como un ser individual, como un igual, no un subordinado. Para conseguir este reconocimiento se va convenciendo a sí mismo de que está enamorado de ella. Siente deseos sexuales y los considera amor, puesto que nunca antes lo había sentido por nadie. Pero también ayuda a esa fijación por Annetta el hecho de que ella es rica e hija del Sr. Maller, lo que puede contribuir a la promoción de Alfonso y conseguir lo que se había propuesto al emigrar a la ciudad, es decir, hacerse rico. Annetta espera que le haga

la corte, se ha encaprichado de él. Macario y Francesca animan a Alfonso a que no sea tímido porque "un uomo diveniva ridicilo agli occhi di una donna già pel fatto di arrischiare meno di quanto ella desiderasse..." (*Una vita*, cap. XII, 138). Cuando se ve obligado a besarla para no perder la supremacía sobre la situación, se da cuenta de que ella no lo rechaza, no tiene por qué tener miedo. Pasa de ser el más débil a ser el más fuerte. Esto lo anima a llegar a la posesión de Annetta de un modo casi brutal, tras lo cual pierde su posición privilegiada y vuelve a ser un subordinado. Se da cuenta de que no la ama, de que siente repulsión por ella, pero ahora se siente atrapado en esta relación. No le gusta el modo en el que la ha conquistado y en el que ella se ha dejado conquistar, porque piensa que ella no lo ama de verdad. Alfonso siempre tiene en mente la primera tarde de la visita a casa de los Maller en la que fue tratado con tanta indiferencia y ese hecho impide que ame a Annetta de verdad. Según Fusco (1984:32), el propio Alfonso sabe que la seducción de Annetta no es algo bueno. Trata de ocultárselo a sí mismo haciéndose creer que es amor, pero cuando se refiere a la relación íntima con Annetta utiliza términos despectivos: *tradimento, furto, disgusto, dispiacere, baci rubati, finzione*, etc. De hecho, en el momento en el que Alfonso tiene al alcance de su mano el casarse con Annetta huye poniendo una excusa que luego resulta ser verdadera. Por otro lado, en la misma novela, otros personajes envidian la posición de Alfonso. Se trata de los Lanucci, la familia que ha alquilado a Nitti su cuarto. La señora Lanucci espera que Alfonso se enamore de su hija Lucía y así asegurar su futuro. En esta ocasión, de nuevo el amor no es un fin en sí mismo, sino un medio para conseguir una vida más feliz mediante un cambio de estatus.

Angiolina, en *Senilità*, sigue el mismo patrón que la familia Lanucci de *Una Vita*. Ella es una *ragazza del popolo* y sabe que la única opción para llevar una vida mejor es casándose con un hombre que la mantenga. En un primer momento ve en

Emilio un buen partido, pero él le deja claro que sus intenciones no son serias. Comienza entonces la búsqueda de un nuevo pretendiente pero se guarda bien de dejar a Emilio porque aunque no sea honesto, le reporta beneficios. El amor se convierte en un juego de estrategias para mantener abiertas todas las posibilidades.

Para Emilio, en cambio, el amor que siente por Angiolina le proporciona la posibilidad de demostrar a Balli que ha conquistado a una mujer bella, de hacer creer a su hermana que vive un romance como el de las novelas y de engañarse a sí mismo creyendo que en el fondo está haciendo una buena acción instruyendo sobre la vida a una chica ingenua. En definitiva, Angiolina le da a Emilio la posibilidad de ser un poco más feliz, aunque en su interior sepa que todo es falso. El amor para Emilio es un sentimiento totalizante y posesivo que, sin embargo, no lo lleva a ninguna acción puesto que se dedica a fantasear sobre lo que podría pasar, pero no llega a dar el paso; es un inepto, un ser paralizado. Cuando Emilio descubre los otros amores de Angiolina sigue pensando que han sido relaciones inocentes por parte de ella y que no ha llegado a conocer las verdaderas intenciones de esos hombres. Así que se decide a despertar la inocencia de Angiolina y a hacerla más astuta en el amor, él que todo lo que sabe del amor lo ha sacado de los libros.

Amalia, por su parte, proyecta todo su amor reprimido hacia la persona de Balli:

> (…) ¡La habían estafado! Balli significaba la virtud y la fuerza, Balli que hablaba con tanta serenidad del amor, de ese amor en el que ella no había visto nunca más que pecado. ¡Cuánto debía de haber amado!
>
> ¡Qué destino tan hermoso el de Balli! Ni siquiera se había visto obligado a agradecer las mercedes que le llovían del cielo. La riqueza y la felicidad eran los frutos de su destino. ¿Por qué iba a extrañarse de ellos o a agradecérselos a quien era un mero enviado de la providencia para traerle sus dones? Amalia escuchaba fascinada aquel relato a través del cual se confirmaba que la vida era algo bien diferente de lo que ella había conocido. Le parecía natural que para ella y su hermano hubiese sido tan dura, y más natural todavía que fuera tan alegre la que le había tocado en suerte a Balli. Admiró la dicha de Balli y amó en él la fuerza y la serenidad que constituían su primordial y enorme fortuna.
>
> (*Senilità*, cap. V, 98-101) (Anexo I, 69)

Desde luego, ella sabe que ese amor es imposible, pero fantasear con la posibilidad, soñar con un amor, le hace más llevadera la vida rutinaria y apartada de

todo acto social que lleva, la hace, en definitiva, feliz. Jeuland (1985: 95-99) considera que el tema de la relación encubiertamente incestuosa de Emilio y Amalia queda reservada a una lectura profunda del lector. Algunos indicios parcialmente camuflados lo confirman. Cree que ambos hermanos se comportan como un matrimonio. Amalia se siente atacada cuando conoce la existencia de Angiolina y busca suplir la falta de compañía de Emilio con sus ensoñaciones con respecto a Balli. La castración de la sensualidad a la que ambos se someten coartándose cualquier manifestación de amor hacia otro ser humano también responde a un episodio de celos encubiertos. La escena en la que Amalia se siente cautivada por la historia del amor incestuoso entre Siegmund y Siglinda de la obra de Wagner y que repugna a Emilio es otra prueba. Y por último ese intento de Emilio de convertir en su mente a Angiolina en una copia de su hermana. Por su parte Baldi (1998: 216) considera que el sentimiento de culpa de Emilio provocado por la enfermedad de la hermana lo induce a dejar a Angiolina. Para él ambas mujeres constituyen un solo amor en sí mismo. Si desaparece Amalia, la parte que ella le proporcionaba, es decir, la dulzura desaparecerá para siempre de la vida de Emilio. Por otro lado, durante el delirio de Amalia, Emilio se siente herido porque ella está soñando con la noche de bodas con Balli. Emilio lo siente como una traición, al igual que sentía celos de su amigo cuando venía a cenar a su casa y captaba toda la atención de su hermana.

Para Zeno el matrimonio no es suficiente para proporcionarle la felicidad que busca. Como comentábamos anteriormente, la relación con Carla le concede la oportunidad de mostrarse más afectuoso con su esposa. El sentimiento de culpa conlleva la satisfacción de buscar un modo de resarcir a la persona engañada. Por otro lado, especialmente en los primeros años del matrimonio, encontramos la siempre presente figura de Ada. Al casarse con Augusta, Zeno pasa a ser cuñado de Ada, casi un

hermano, con lo que goza de los beneficios de la familiaridad. Bertelli (1988: 62) hace alusión a la escena en la que, en la despedida en la estación antes del viaje de novios, Ada ofrece la mejilla a Zeno. Ahora es su hermano y espera un beso fraternal. Pero Zeno evita deliberadamente rozar con sus labios la mejilla de la chica. Esa es su venganza por el rechazo y manifiesta que es la primera satisfacción que le trajo el día de su boda. Sin embargo, cuando es Ada la que se despide en su viaje de bodas besa a todos los presentes pero a Zeno le ofrece la mano, aunque mantiene una actitud afectuosa. Él se la estrecha con frialdad porque ya no la desea (anexo I, 70).

El universo amatorio de Zeno gira en torno a tres mujeres: Augusta, Ada y Carla. De todas ellas, a la única a la que tiene verdadero afecto es a su esposa, aunque no se da cuenta de ello hasta que se casa con ella. Augusta lo sabe y nunca cree del todo que su marido le ame. La sombra de su hermana Ada siempre enturbia la felicidad que ella espera de su matrimonio. Pero ella es una mujer práctica que se conforma con lo hechos, y el hecho es que Zeno se ha casado con ella y no con su hermana. La siguiente escena se desarrolla después de la boda en un momento en el que los recién casados se quedan a solas:

> (…) En cambio, en su casa, aprovechó un momento en que nos dejaron solos para decirme llorando:
>
> - Nunca olvidaré que, a pesar de no amarme, te casaste conmigo.
>
> Yo no protesté porque la cosa había sido tan evidente, que era imposible. Pero, lleno de compasión, la abracé.
>
> Después Augusta y yo no volvimos a hablar de todo eso, porque el matrimonio es algo mucho más sencillo que el noviazgo. Una vez casados, ya no se vuelve a hablar de amor y, cuando se siente la necesidad de expresarlo, la animalidad interviene enseguida para restablecer el silencio. Ahora bien, esa animalidad puede haber llegado a ser tan humana como para complicarse y falsificarse, y sucede que, al inclinarse sobre la melena femenina, se haga también el esfuerzo de evocar una luz que no tiene. Se cierran los ojos y la mujer se convierte en otra para volver a ser ella, al acabar. Para ella es toda la gratitud y mayor aún si el esfuerzo ha dado resultado. Esa es la razón por la que, si yo hubiera de nacer otra vez (¡la madre naturaleza es capaz de todo!), aceptaría casarme con Augusta, pero nunca comprometerme en matrimonio con ella.
>
> (*La coscienza di Zeno,* cap. V, 220) (Anexo I, 71) .

Zeno sufre al pensar que su debilidad, sus aventuras o deseos amorosos puedan enturbiar la felicidad y la paz de su matrimonio. En este sentido es curiosa la manera en la que las otras dos protagonistas se neutralizan mutuamente para liberar a Zeno de sus ataduras y permitirle volver a los brazos de Augusta con amor renovado. En la fase final de su relación con Carla, el protagonista quiere deshacerse de la muchacha, pero ésta se resiste hasta que un día la chica toma la iniciativa. Espera cerca de la puerta de los suegros de Zeno y ve entrar a Ada. Zeno, llevado por su tendencia a la mentira le había descrito su esposa a Carla con todos los atributos de su cuñada, y cuando Carla ve a Ada la confunde con Augusta. Al ver la belleza y la tristeza pintada en el rostro de Ada, que sufre por la infidelidad de su marido, Carla acepta terminar la relación con Zeno porque no quiere seguir haciendo daño a la que cree su esposa. De esta manera, Zeno escapa de una relación que ya le estaba asfixiando, valiéndose de la que Augusta siempre ha tenido por su rival.

Un relato un tanto controvertido en cuanto a la idea de amor y felicidad que presenta es *Una buonissima madre*. Ya hemos comentado como la protagonista cree las mentiras de su esposo que le asegura que la deformación de su pierna es debida a un accidente infantil. Cuando tiene su primer hijo, el niño hereda la enfermedad del padre y sufre grandes dolores hasta su muerte al cabo de pocos años. La mujer está desolada porque lo único que ansía es ser madre de una criatura sana. No odia a su marido por el engaño, lo ama de verdad y sabe cuanto anhela él también tener un niño. Por eso decide tener una aventura pasajera con el joven médico de la familia y vuelve a quedar embarazada. El nacimiento de una hija sana llena de felicidad al matrimonio, y el marido en ningún momento sospecha que la hija no es suya. La felicidad en este caso se obtiene mediante el adulterio.

El amor como camino, por último, cumple otro tipo de función. Lleva a los personajes a buscar el conocimiento. Este sentimiento ayuda a los enamorados a abrirse al mundo que los rodea y, en cierto sentido, a comprender la función que ellos mismos desempeñan en él. También fomenta la mirada hacia el interior de los propios personajes que, gracias a las emociones que el amor les proporciona, descubren nuevas facetas de su personalidad. A su vez, esa misma fuerza que el amor despliega, alcanza a las personas que rodean al héroe, impregnándose y compartiendo con él ese conocimiento adquirido.

En la historia de Klaus Heinrich, la búsqueda es doble. El príncipe siempre ha querido saber la realidad de su pueblo. Desde el día en el que encuentra a un proveedor que vaga perdido por las salas del palacio porque los criados le han gastado una broma, se da cuenta de que la vida no es tal y como quieren hacerle ver, sino que esconde un lado oculto. Sin embargo, el encuentro con el proveedor es el primer episodio que abre los ojos del príncipe hacia la realidad. Más tarde, en su adolescencia, las libertades que se toma en el baile popular con los chicos y chicas del pueblo y que termina en una indecorosa embriaguez del príncipe, le hacen ver que su figura debe guardarse ante todo de volver a verse comprometida por esos excesos puesto que su imagen es la imagen del pueblo. Sin embargo, esta tendencia innata de Klaus se ve reforzada en el momento en el que conoce a Imma Spoelmann y se enamora de ella. Imma le muestra aspectos de su propia persona que hasta entonces habían pasado desapercibidos porque nadie se había atrevido a hablarle con tanta sinceridad. La culminación de este avance lento hacia el conocimiento llega cuando decide contraer matrimonio y por fin, el Ministro de Estado, el señor von Knobelsdorff, le pone al corriente de la desastrosa situación económica en la que se encuentra el país y cómo el enlace con la familia Spoelmann podría paliar esa

situación. Imma acepta a Klaus por esposo una vez que él le muestra sus intenciones de mejorar el país juntos, con su conocimiento del protocolo, y el dinero de ella. La proposición de Klaus, lejos de ser un matrimonio de conveniencia, es la demostración de que el príncipe ha dejado de ser un personaje pasivo que basa su vida en la pura apariencia y que por fin ha decidido comprometerse con la realidad. El descubrimiento de la verdadera situación del país coincide con el descubrimiento del Klaus de cuál es su verdadera misión, de cuál es su verdadero papel. Y ambos descubrimientos son posibles gracias al amor.

El concepto de amor como vía al conocimiento en *Der Tod in Venedig* hunde sus raíces en el pensamiento platónico[15]. De hecho, Mann tiene muy presente el diálogo *Fedro* cuando escribe esta novela. Platón afirma que la contemplación de un ser bello conduce a la contemplación de la belleza en sí y la belleza a su vez da origen al amor. Para Aschenbach, la contemplación de Tadzio le supone la vuelta a la creatividad, la vuelta de la memoria perdida, aquello que Aschenbach estaba buscando. Tadzio, como copia de la verdadera belleza, rememora en Gustav pensamientos que había olvidado hacía ya muchos años. Recuerdos que formaban parte de su formación cultural reaparecen, así como sentimientos de su juventud que había estado reprimiendo todo este tiempo.

El amor es un poder alterador, es la energía más fuerte que existe, y puede llevar al enamorado hacia la verdad o hacia la destrucción. El amor para Platón (teoría que sigue Thomas Mann) es la fuerza que nos mueve a hacer realidad nuestros deseos, ya

15. Sobre la relación de *Der Tod in Venedig* y el *Fedro* de Platón véase Hoffmann, M. (1995): "Aschenbach "Phaidros"-Adaption", *Thomas Manns Der Tod in Venedig. Eine Entwicklungsgeschichte im Spiegel philosophischer Konzeptionen*, Frankfurt am Main, Peter Verlag, 49-52; Jendreiek, H. (1977): "Die symbolische Perspektive: Die mythische Dimension der Schönheit", en *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 248-260; Renner, R. G. (1987): *Das ich als ästhetische Konstruktion. "Der Tod in Venedig" und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns,* Freiburg, Verlag Rombach, 53-61; Tollini, E. (1973): *Las visiones de Thomas Mann*, Barcelona, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 94-107.

sean de conocimiento, honra o satisfacción física. En sí, no es un sentimiento positivo ni negativo. El fruto que obtengamos de él dependerá del equilibrio o desequilibrio entre las partes del alma. Si las tres partes del alma –razón, espíritu y apetitos- se someten al camino que se ha escogido (ya sea el del conocimiento, el de la honra o el de la satisfacción de los sentidos) se obtiene un fruto positivo. Sin embargo, si las partes del alma están en conflicto y no se someten plenamente, la fuerza del amor se convierte en un poder destructor que lleva a la locura y la muerte.

El segundo camino es el que desgraciadamente elige Aschenbach. Pierde el control sobre sí mismo y sobre sus emociones. Todos los sentimientos equilibrados se convierten en sentimientos extremos bajo el influjo del amor. Por ejemplo, el deseo de parecer virtuoso ante el enamorado se convierte en el loco deseo de recuperar la juventud perdida. Aschenbach se tiñe los cabellos, se maquilla y viste ropa demasiado informal. En este momento recuerda al viejo vestido de muchacho y maquillado con el que se tropieza en el barco al llegar a Venecia. Cuando lo ve por primera vez, el escritor siente repulsión, lo considera ridículo, pero cuando él mismo es el que se comporta de esa manera, olvida sus prejuicios. Al final de la novela Thomas Mann utiliza la escena de la conversación entre Fedro y Sócrates en el diálogo platónico, y la rescribe para transmitir su propia teoría. Según ésta, el único camino que tiene el poeta para alcanzar la belleza es mediante del amor, y precisamente por ello, los poetas están condenados a la locura:

> Porque la Belleza, Fedro, tenlo muy presente, sólo la Belleza es a la vez visible y divina, y por ello también el camino de lo sensible, es, mi pequeño Fedro, el camino del artista hacia el espíritu. (...) Porque has de saber que nosotros, los poetas, no podemos recorrer el camino de la Belleza sin que Eros se nos una y se erija en nuestro guía. (...) y nuestros esfuerzos tendrán en adelante como único objetivo la Belleza, es decir, la sencillez, la grandeza, un nuevo rigor, una segunda ingenuidad, y la forma. Pero la forma y la ingenuidad, Fedro, conducen a la embriaguez y al deseo, pueden inducir a un hombre noble a cometer las peores atrocidades en el ámbito sentimental –atrocidades que su propia seriedad, siempre hermosa, condena por infames -; llevan, también ellas, al abismo. A nosotros los poetas, digo, nos arrastran hacia él, dado que no podemos enaltecernos, sino solamente entregarnos al vicio.
>
> (*Der Tod in Venedig*, cap. V, 112-113) (Anexo I, 72).

Cabría preguntarse por qué Thomas Mann elige a un muchacho y no una chica para representar el amor y el descubrimiento de la belleza por parte de Aschenbach. Luijs (1987: 66-67) aporta tres razones para ello. La primera es que la novela está basada en un hecho autobiográfico. El propio Mann viajó con su esposa y su hermano a Venecia, el episodio de la maleta que se pierde es real y también que allí conoció a un muchacho. Además estos hechos coincidieron con la muerte del compositor Gustav Mahler, en el que está inspirada la figura de Aschenbach. La segunda es que el amor por un muchacho, en el sentido en el que se presenta en la novela, propicia la identificación del amado con la belleza en sí. Si hubiera sido una muchacha se hubiera confundido con un deseo más sexual que espiritual, como el de Goethe por Ulrike, trama que Thomas Mann estaba intentando poner por escrito durante su estancia en Venecia. De hecho, no hay ningún tipo de descubrimiento de Aschenbach sobre una nueva dimensión de su sexualidad, sino que se evita todo tipo de alusión a los convencionalismos sociales. Y en tercer lugar, el amor homosexual es el que da pie a una introducción del elemento griego en la novela, con las alusiones al *Fedro*.

La figura de Clawdia Chauchat inspira el amor de, al menos, tres hombres en el sanatorio Berghof. Para cada uno de ellos representa aquello que desean, aquello que esperan descubrir. El consejero Behrens es el primero que sucumbe a los encantos de la rusa. Aunque su relación no se describe de forma explícita, queda manifiesta por el retrato que el doctor hace de Mme. Chauchat. Para él, la paciente es una fuente de inspiración para su arte. Representar su piel, casi translucida, en el lienzo es un reto que lo lleva a superarse. Mynheer Peeperkorn se enamora de ella de forma sensual. La belleza y la pasión que desprende Clawdia le permiten seguir sintiéndose un hombre vivo. No es un conocimiento intelectual ni espiritual el que espera encontrar el holandés en su relación con ella, sino la propia experiencia de la vida hasta el límite que le esté

permitido. Una vez experimentada al máximo, la muerte no tiene importancia. Por último, tenemos el amor que siente Hans hacia esta mujer misteriosa. Madame Chauchat es todo lo contrario a lo que él consideraba adecuado en una mujer. Según Diersen (1975: 168), Hans quiere a Clawdia porque ve en ella la continuación de su amor homosexual de niñez con su compañero Hippe. Puede que esa falta de feminidad o de feminidad salvaje sea lo que atraiga a Hans de Clawdia. Por otra parte este amor se intensifica por las condiciones excepcionales de libertad que ofrece el sanatorio. Castorp percibe que el sentimiento que Clawdia despierta en él puede ser una gran fuente de conocimiento, ya que lleva sus sentidos hasta límites que ninguna otra experiencia vital puede ofrecerle. Por su parte, Settembrini no siente celos de Clawdia porque crea que va a confundir al muchacho, sino porque siente que ella, como nueva mentora, es más atractiva a los ojos de Hans que él[16]. En cuanto a los celos de Hans, son más acentuados en la primera parte de la novela, cuando observa a la rusa y se pregunta continuamente si tendrá algún amante. Llega a sus oídos que un compatriota suyo la visita a menudo y permanece varios días. La figura del esposo no es un problema, él no pertenece al mundo de los de "aquí arriba". También experimenta un cierto sentimiento contrapuesto al darse cuenta de que el Dr. Behrens también siente una inclinación especial hacia Clawdia, y que ésta posa para él en su gabinete de pintura. Sin embargo, cuando tras una larga ausencia, Madame Chauchat vuelve a Berghof acompañada por Peeperkorn, Hans no es capaz de sentir celos por él, sino una gran fascinación. La sorprendente postura ante la vida adoptada por este personaje hace que Castorp no lo vea como un rival, sino como a otro mentor. La misma Clawdia se siente un tanto incómoda con la predisposición que siente Hans hacia su nuevo compañero. Los celos son otro sentimiento objeto de estudio de la insaciable sed de conocimiento del protagonista.

16. Sobre el enfrentamiento entre Settembrini y Claudia véase Koopmann, H. (1990): *Thomas Mann Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 401-408.

Un caso especialmente curioso en lo que respecta a la relación entre amor y conocimiento es la que encontramos en el primer libro de *Joseph und seine Brüder*, *Die Geschichten Jaakobs.* Mann nos narra otro tipo de amor, no humano sino divino, y que en cierta forma revela el origen del mundo. Antes de que Dios creara el mundo existía ya el Diablo. Ambos dominaban cada uno su reino. Sin embargo, Dios decide mandar al alma a destruir al Diablo. El alma es un espíritu puro pero sin conocimiento, de manera que, en lugar de destruir al Diablo se enamora de él y se olvida de su misión. Dios, crea entonces el mundo para que el alma se aferre al cuerpo de los hombres y purgue así su falta. Para guiarla le manda al Espíritu Santo. Así el mundo sería un lugar sin demasiada importancia en sí mismo para Dios, es simplemente en campo de batalla en el que luchan Dios y el Diablo para hacerse con el favor del alma. Por su parte, la falta de conocimiento ha provocado el enamoramiento del alma en contra de los deseos de Dios. En este sentido, el amor y el conocimiento, en este mito en concreto, llevan caminos separados.

Para Hatfield (1979: 96), el personaje de Lotte llega a Weimar con el sentimiento de que Goethe la amó sólo a medias, de que no tuvo la valentía de pedirle que rompiera su compromiso con Albert, y que simplemente se encontraba a gusto regocijándose en su propio dolor, lo que le proporcionaba la inspiración suficiente para escribir su libro. Por otro lado, se siente orgullosa de que toda la vergüenza que el libro de Goethe trajo a su matrimonio, la haya convertido, en cambio, en un personaje inmortal y símbolo del amor puro. En su conversación con Adelaida Schopenhauer, Lotte asegura que escogió al marido adecuado, aquél que supo comprometerse con ella y ofrecerle la protección a sus hermanos pequeños y más tarde a sus propios hijos. Un hombre que en todo momento se portó con rectitud y honestamente, dejando claros sus sentimientos y que además supo comprender y perdonar los atrevimientos de Goethe,

porque al igual que ella, lo apreciaba de corazón. Sin embargo, Lotte no está segura de haber hecho la elección adecuada. No sabe si realmente se casó con Albert porque lo amaba o porque esa era la elección que habían hecho para ella. Su viaje a Weimar es en parte, fruto del deseo de reencontrarse con el amor pasado y así llegar a comprender si su vida ha sido la correcta o cometió una equivocación. La actitud engreída y altiva de Goethe le demuestra que ella obró correctamente.

Si dos amores masculinos, el joven Schwerdtfeger y su sobrinito Neppo, son el fruto de un intenso deseo de Leverkühn de ser feliz, los dos amores femeninos están relacionados con el mundo de la música y su búsqueda de la composición perfecta. El personaje de la prostituta que contagia a Leverkühn es un punto oscuro en la novela. Ella advierte a Adrian que está infectada, pero él no le hace caso. No sabemos muy bien si por verdadero amor o porque es otro paso más en su búsqueda del diablo como fuente de conocimiento. De hecho, el criado que en su primer día en la ciudad, en lugar de llevarlo a un restaurante lo lleva al prostíbulo donde conoce a Esmeralda, puede interpretarse como un enviado del propio diablo. En cualquier caso, el recuerdo de la chica "Hetaera Esmeralda" es el que da pie a toda la producción musical de Adrian, ya que sus notas musicales son una variante sonora de su nombre. Por otro lado, tenemos a la misteriosa condesa von Tolda, la mecenas en la distancia de Adrian que nunca le ha concedido una entrevista en persona. Hay versiones que afirman que la prostituta se casó con el conde húngaro von Tolda y que nunca se olvidó de su amor por Adrian[17]. Desde luego no hay ninguna evidencia en el libro, excepto un anillo que le regala ella con la secuencia musical típica de Adrián grabada en el interior. En cualquier caso, parece un sinsentido intentar trazar posibles coincidencias cronológicas y biográficas entre personajes de ficción. Los hechos que tenemos son los que nos da el autor, y en

17. Véasen las alusiones al tema hechas por Hatfielf (1979): *From "The Magig Mountain" Mann's Later Masterpieces*, Ithaca and London, Cornell University Press, 120.

ningún caso afirma que sean la misma persona. Eso sí, puede que jueguen un papel paralelo, como Clawdia y Hippe en *Der Zauberberg.*

En la novela *Der Erwählte,* al igual que en el mito de Edipo, el conocimiento va unido al amor. Por dos veces, el amor es el detonante de la revelación de la verdad. En el primer caso, se trata de la relación incestuosa de los hermanos Wiligis y Sibila. Ambos inocentes, no creen que de la unión de dos hermanos pueda nacer una nueva vida. De hecho ella cree que sigue siendo virgen pues concibe que sólo el esposo sea capaz de desvirgar a una mujer. Cuando Sibila queda embarazada esa inocencia queda destruida y ambos se convierten en adultos. En el segundo caso, Sibila acaba por descubrir que se ha casado con su propio hijo cuando, por amor, investiga sobre la causa que produce tanto pesar en su esposo y que éste trata de esconder. La aparición de la tablilla que narra el origen de Gregorius muestra la verdad a ambos y los conduce al camino de la penitencia, y por fin, la reconciliación con Dios, algo que se había destruido con el pecado cometido por los hermanos.

En el caso de Svevo, podemos destacar un relato como ejemplo del amor como camino del conocimiento: *La Morte*. En esta historia un esposo ateo trata de instruir a su esposa sobre la forma de enfrentarse a la muerte con mayor valentía. Ella es una devota religiosa y se aferra a sus creencias, pero él considera que la religión no puede darle ningún consuelo a ella y espera de todo corazón morir él primero, para así poder mostrarle a su pobre esposa el modo más digno de dejar este mundo. Sin embargo, cuando llega la hora de su muerte, el esposo duda sobre si realmente ha sido justo negando a Dios y si, en el caso de que Dios exista, será piadoso con una persona atea como él. En el último momento muere aterrorizado por el juicio de Dios y no es capaz de aparentar esa tranquilidad que pensaba transmitir a su esposa.

Como reflexión final a este apartado cabría destacar dos peculiaridades en torno a la belleza y al amor. La primera es que la belleza, ya sea propia o ajena siempre aparece como un elemento que provoca aislamiento. Cuando los personajes perciben la belleza en los demás, se sienten atraídos por ellos, pero a la vez inmovilizados por la conciencia de no poder alcanzarlos jamás. Lo bello y el artista se mueven en esferas diferentes, en este caso. Cuando, por el contrario, la belleza parte del personaje, es ella la que lo aísla porque los demás sienten que hay algo especial, casi divino en ellos y que no les permite desenvolverse con normalidad.

La segunda peculiaridad que me gustaría destacar, es que en las historias de amor, (si es que pueden calificarse como tales, ya que una definición más correcta sería enamoramientos, pues en muy escasas ocasiones encontramos amores correspondidos), destacan por el egocentrismo del enamorado. Todos los personajes buscan en el amor la solución o al menos un paliativo a su dolor, su soledad, o su inadecuación. Nunca se busca el bien de la persona amada, que meramente es un instrumento para conseguir un fin que el personaje se ha propuesto. Por supuesto, tampoco hay un deseo expreso de hacerles daño, simplemente el personaje no se detiene a reflexionar sobre qué puede ofrecer él, sino simplemente qué beneficio puede obtener de esa relación.

2. J. La Huida: el Viaje, la Renuncia y el Suicidio.

Frente al deseo frustrado de integración en una sociedad que los aísla, los personajes de las novelas y relatos de Thomas Mann e Italo Svevo optan por huir de esa realidad opresora. El impulso de alejarse de todo aquello que pueda dañar la integridad de la propia persona se revela en esta actitud muy propia de individuos, que, como hemos visto en los apartados anteriores, son incapaces de establecer una relación activa con el fenómeno de la vida que les es ajeno. Pero el deseo de fuga se manifiesta no sólo

mediante la huida física, sino también por medio de otros fenómenos como los viajes, la renuncia a aquello que les es propio y, como última tentativa, el suicidio. Comenzaremos por un recorrido por los casos del primer tema: la huida física.

En muchas ocasiones, el personaje trata de alejarse de todo aquello que percibe como una amenaza a la estabilidad que ha creado a su alrededor. El pequeño señor Friedemann, por ejemplo, trata de huir de los sentimientos que le produce Gerda von Rinnlingen evitando el trato con ella, pero no lo consigue y toda la disciplina y la rigidez que se ha impuesto a sí mismo se viene abajo. Varias son las veces que intenta sustraerse del influjo de la mujer, pero no siempre lo consigue. La primera vez, evita entrar en el salón de su casa en el que sus hermanas han recibido la visita del matrimonio Rinnlingen. Friedemann sube a su cuarto y experimenta un nerviosismo que no corresponde a lo moderado de su carácter. La segunda vez rehúsa acompañar a sus hermanas a una visita de cortesía que se ven obligadas a hacer para corresponder a la amabilidad del matrimonio recién llegado a la ciudad. Pretexta sufrir un dolor de cabeza, pero al poco tiempo, decide unirse a la reunión. Cuando llega a la casa, sus hermanas ya se han marchado y lo recibe la señora a solas durante unos minutos, tras los cuales aparece el marido. Friedemann trata de guardar las formas, pero las preguntas, aparentemente banales de la señora le afectan especialmente y abandona la casa muy excitado. Cuando asiste a la fiesta que los Rinnlingen han preparado en su casa, ya no tiene fuerza suficiente para escapar de la atracción que le produce Gerda.

En la tercera generación de los Buddenbrooks se ve claramente el deseo de fuga de los cuatro hermanos. La cuarta hermana, Clara, se refugia en la religión para llenar el vacío que le produce la vida burguesa. De los otros tres, sólo Christian logra escapar al convertirse en actor y enloquece debido a su vida desordenada. Tom y Tony sienten

también el impulso de huir justo antes de contraer un matrimonio impuesto, pero ninguno de los dos lo consigue. La diferencia entre ellos es que mientras que Tony acepta el papel que le está destinado y no lucha contra él, Tom lo vive como un engaño perpetuo del que no puede escapar. Hanno hereda ese sentimiento pero carece del deseo de lucha y de autodisciplina de su padre. El sufrimiento que le causa la escuela, por ejemplo, no lo combate aplicándose más en los estudios, sino que se entrega al dolor de forma pasiva. Su vía de escape es mental mediante la música.

El relato corto *Ein Glück* nos ofrece una corta anécdota que sucede en un baile al que asisten un grupo de húsares con sus esposas y unas jóvenes cantantes ambulantes y de vida un tanto distendida conocidas como "las golondrinas". La condesa Ana, esposa del conde Harry, teniente de los húsares, observa durante toda la noche cómo su marido se divierte bailando con "las golondrinas". Los celos la martirizan pero guarda las formas que corresponden a una dama de su rango. Mientras tanto, en uno de los juegos, Harry le da a una de las chicas su anillo de casado. Ana no soporta más la humillación, se levanta y va a abandonar la sala cuando la muchacha, molesta por la falta de delicadeza del conde corre hacia la condesa y le devuelve el anillo besándole la mano. El deseo de huida de Ana queda así redimido por el gesto de la joven.

En *Königliche Hoheit* es el príncipe Albrecht el que intenta en todo momento escapar de sus obligaciones reales, refugiándose en su delicada salud. Sin embargo, no es la salud la que le impide cumplir sus funciones, sino un sentimiento de rechazo a aparentar algo que no siente y representar un papel en el que no cree. También la princesa Ditlinde, la hermana pequeña, lleva a cabo su huida personal al casarse con un príncipe de rango inferior y con claras inclinaciones burguesas. El pueblo desaprueba esta unión porque la vida burguesa que lleva el matrimonio, con la explotación de diversas empresas, se aleja del ideal de nobleza que se espera de ellos. Para Ditlinde, sin

embargo, es una liberación. En especial, se alegra de haber escapado del frío y lóbrego palacio en el que creció y que ahora ocupa Albrecht. Su casa, decorada con un estilo acogedor, lleno de luz y de plantas es la expresión de su propia personalidad. En este grupo también debemos incluir a los Spoelmann, padre e hija. La razón que aducen para su cambio de residencia desde los Estados Unidos hasta ese rincón perdido de Alemania es la bondad de las aguas del manantial que posee la ciudad, y que son muy beneficiosas para el tratamiento de la enfermedad del viejo Spoelmann. Sin embargo, hay un tema que subyace en toda esta trama. Los Spoelmann huyen de la hipocresía y aislamiento que sufrían en su país de origen debido al mestizaje de la joven. Sólo Klaus Heinrich se afana en buscar un medio para encontrar una solución a los problemas de su país sin abandonar sus deberes.

Aschenbach huye de Alemania y de su estancamiento creativo, pero en realidad huye de un papel que ha estado interpretando durante toda su vida y que no es capaz de seguir haciendo. En cualquier caso, cuando llega a Venecia y vislumbra los peligros de la libertad, también hace un amago de huida, esta vez frustrada por un incidente, la pérdida de la maleta, que en cualquier otra circunstancia no hubiera supuesto el más mínimo inconveniente para continuar con su camino. El intento de escapar de Venecia es la última oportunidad que Aschenbach se ofrece a sí mismo para volver a su vida anterior, pero la rechaza.

Un caso parecido es el que encontramos en *Der Zauberberg.* La decisión de Hans Castorp de permanecer durante unos meses más en el sanatorio Berghof es una huida de la vida mediocre y sin sentido que le esperaba a su regreso a Alemania. El país llano no le ofrece nada, mientras que en sólo tres semanas ha descubierto todo un potencial de conocimiento en el sanatorio. Un conocimiento que no se corresponde con el de tipo práctico que ha aprendido en sus estudios como ingeniero, sino un aprendizaje

sobre la propia vida en un ambiente en el que la vida es un bien que se puede perder fácilmente. En cualquier caso, la vida en Berghof también puede llegar a ser sofocante y opresiva. Hans siente que se atenta contra su propia singularidad al imponérsele un estilo de vida estrictamente organizado y colectivo. El episodio titulado "Schnee", al que ya hemos hecho referencia en otras ocasiones, es una demostración de que el personaje se hace a sí mismo, de que es dueño de su propia persona, tanto de su vida como de su muerte. La práctica del sky, prohibida en el sanatorio, es un desafío contra las normas de Berghof, una escapatoria momentánea de su peculiar cautiverio.

En la tetralogía *Joseph und seine Brüder* destaca especialmente el tema de la huida en el primer libro, *Die Geschichten Jaakobs*, en el que se narra la vida de Jaakob como una eterna fuga: huye de la ira de su hermano Esaú tras "robarle" su primogenitura, huye de su suegro Labán tras saber que sus cuñados planean su muerte, vuelve a huir de su hermano Esaú tras engañarlo de nuevo y huye de Sequem después de que sus hijos destruyeran la ciudad. El mérito de Jaakob está en que en todos los momentos de peligro en los que se ha encontrado, Dios ha estado con él y lo ha ayudado, no a vencer, sino a escapar y salir ileso. En el tercer libro *Joseph in Ägypten*, en un momento puntual de su viaje junto a los ismaelitas, Joseph reconoce las tierras en las que acampan. Están muy cercanas a las tierras en las que se asienta la tribu de su padre y el joven siente el impulso de escapar y volver a los brazos de Jaakob. Pero se resiste porque considera que es Dios el que ha elegido para él ese camino y que sería un pecado intentar satisfacer sus propios deseos en contra de la voluntad divina.

Adrian Leverkühn huye de todo lo que suponga gente y civilización. Siempre ha sido especialmente reservado, incluso con su amigo de la infancia Zeitblom. La elección de la granja en la que se asienta se debe en parte a ese deseo de alejarse de todo lo que

es el contacto diario con la gente. En esta tranquila granja a las afueras de Munich, sus amigos pueden visitarlo sin demasiada frecuencia.

Gregorius también vive en una eterna huida hasta que descubre el destino que Dios ha reservado para él. Cuando se entera de su origen ilegítimo abandona la isla normanda en la que ha pasado su infancia. Asimismo, cuando su esposa y madre descubre su verdadera identidad vuelve a escapar para refugiarse del mundo en la roca. Sin embargo, si se hace una lectura más profunda de la historia comprobamos que en realidad esa huida ha sido un plan diseñado por Dios, tal y como ocurre en la historia de Joseph, y que se trata más de una búsqueda de un futuro que una evasión del pasado.

Según Saccone (1977: 83-86), el deseo de la fuga está presente en toda la obra de Svevo. Ya aparece en *L'assassinio di via Belpoggio.* La verdadera trama de la novela es la angustia de Giorgio tras el crimen y su deseo de escapar de la justicia. La descripción del personaje se asemeja a la del personaje de *Crimen y Castigo.* La reacción tras el asesinato sorprende a Giorgio y al lector. No hay remordimiento sino una especie de soberbia, falta de alegría por haber conseguido el dinero y miedo al juicio. El propio personaje es incapaz de entender estos sentimientos amorales: ha matado, no por amor o por odio, sino por codicia. El asesinato no puede producir remordimiento porque es producto del estado de alienación del personaje, que se siente inocente y, esa mezcla de crimen e inocencia lo convierte en un ser anormal. La angustia no aparece específicamente por el hecho de caer preso, sino porque así nunca alcanzará reconocimiento social, razón por la que había cometido el crimen.

Desde la carta que abre la novela *Una Vita* se percibe el deseo de Alfonso de escapar de la ciudad y del banco. El personaje quiere volver al pueblo, junto a su madre, al ambiente en el que se siente seguro y completo. En el que tiene un cierto

reconocimiento por sus estudios. En la cuidad no es nadie, sólo un individuo anónimo más. Mario Fusco (1973: 34-38) interpreta la novela desde un punto de vista freudiano. Alfonso está condicionado por el típico complejo de Edipo. La influencia que ejerce sobre él su madre lo lleva a dejar su pueblo y a permanecer en la ciudad aún cuando no lo desea. Otra razón que marca este comportamiento de Alfonso es la falta de una figura paterna. Alfonso busca esta figura en el viejo Maller (padre de Annetta y director del banco), pero no consigue de él lo que espera y eso acrecienta su deseo de escapar de una vida que lo degrada. A través del texto se deduce que "la condotta di fuga del protagonista è sì un sintomo nevrotico, però secondario rispetto alla fondamentale tendenza masochistica ad accetare la logica dei suoi oppressori. In questo contesto, la fuga assume piuttosto l'aspetto di un tentativo, maldestro quanto si vuole, di salvare la propria identità" (Petroni: 1979: 19). Por otra parte, si Alfonso busca en Annetta una salida a su posición social, los Lanucci pretenden huir de su pobreza y alcanzar el nivel social de Alfonso, casando a Lucía con él.

La huida en *Senilità* está en el deseo de Emilio por liberarse de una vida rutinaria y sin satisfacciones. Angiolina representa la oportunidad de vivir una vida mejor, más plena de emociones y sentimientos, más apropiada a la mente inquieta de un artista que la insípida monotonía de un pequeño burgués. Por este ideal, Emilio cierra los ojos a cualquier hecho que pueda enturbiarlo. Huye de una relación estable con Angiolina por miedo a que lo comprometa; aparta de su mente las fotografías de los antiguos amantes de la joven para no renunciar a su cercanía; niega terminantemente las insinuaciones de Volpini y Balli acerca de la vida disoluta de la chica; y, finalmente, se aparta de Angiolina tras haber tenido relaciones con ella porque ya no puede mantener ese ideal que se ha creado. Por otra parte, Emilio trata de huir también de su vida doméstica, como ya hemos dicho. La presencia discreta y sin brillo de su hermana, son a la vez un

placer y un sufrimiento para el personaje. Justo en el momento en el que la realidad se vuelve más dura, durante la agonía de Amalia, Emilio vuelve a escaparse excusándose en un último encuentro con Angiolina. Lo que hace, en definitiva, es huir de la realidad. A su vez, Amalia emprende su propia fuga mediante la inhalación de éter, que le provoca la muerte, y el alcohol. En su posición social, sólo le cabe la resignación y refugiarse en el sueño. Frente a todas estas huidas hacia ninguna parte, encontramos la verdadera evasión de Angiolina que se marcha de la ciudad con un nuevo novio.

Moloney (1998: 130) compara los relatos muraneses de Svevo (*Cimutti*, *Marianno* e *In Serenella*), escritos probablemente entre 1899 y 1914, con *Dublineses*. A diferencia de las novelas, no se centran en un ambiente burgués sino en un ambiente obrero en el que el alcoholismo, la pobreza y la enfermedad son el tema principal. Todos los personajes sienten un inmenso alivio en sus momentos de ensoñación y en la contemplación de la belleza de la laguna veneciana. Sin embargo, estas miserias no son ridiculizadas ni criticadas en el trasfondo de la novela. Svevo comprende y compadece este sufrimiento que en suma no hace mal a nadie. En esto se diferencia de la rabia encubierta que se refleja en la recopilación de relatos del irlandés. El deseo de evasión que se ve en *Dublineses* sólo puede compararse en los relatos muraneses a la tendencia a la bebida. No es un deseo físico de escapatoria, sino mental.

El buen viejo de *Novella del buon vecchio e la bella fanciulla* trata de huir de su vejez refugiándose en el amor con una joven. Es una escapada desesperada de la muerte que no logra su meta. Al final, la muerte atrapa inexorablemente al personaje. *Corto Viaggio Sentimentale* también puede interpretarse de esta manera. El señor Aghios se queja de que desde su última enfermedad tanto su mujer como su hijo han decidido que se ha convertido en un viejo al que hay que cuidar pero no prestar mucha atención. El personaje siente como si su familia lo hubiera condenado a una existencia exenta de

voluntad propia y su vida se limitara, a partir de ahora, a esperar el momento de la muerte. Con este viaje trata de huir de su mujer y de su hijo y sin embargo lo que obtiene es un reencuentro con los valores familiares.

Zeno es un personaje en constante huida. Trata de escapar de sus pulsiones, de corregirse. Sus continuos buenos propósitos son una forma de evasión de aquellos aspectos de su personalidad que reconoce negativos, pero a los que no quiere renunciar. Encontramos de este modo un constante ir y venir del personaje. Son ejemplo de este fenómeno la atracción y repulsión que le producen su padre y fumar, la fuga de la amante y el reencuentro con la mujer, y la huida del psicoanálisis. Por otro lado, encontramos huidas reales. Zeno evita enfrentarse a todos los momentos que considera perjudiciales o que le producen un rechazo. Por ejemplo, evita ir de pesca con Guido y Carmen porque no quiere ser partícipe de la infidelidad de su cuñado; se marcha de su casa porque no soporta los lamentos de su pequeña Antonia cuando está enferma; huye del lecho de muerte de su amigo Copler porque no quiere volver a pasar por una agonía que le recuerde a la de su padre; excusándose en una equivocación no acude al entierro de Guido, por cuya muerte se siente culpable. En todos estos casos, Zeno siempre pretexta una razón para su ausencia distinta a la verdadera.

2. J. 1. El viaje

Entre las distintas manifestaciones del fenómeno de la huida encontramos la del viaje. El tema del viaje puede interpretarse de muchas maneras. En el *Bildungsroman*, por ejemplo, cumple la función del periodo de alejamiento que el héroe debe sufrir para encontrarse a sí mismo y volver a su hogar transformado en un ser nuevo. En sí mismo, lleva implícita la idea de lo desconocido, de la aventura. Es además un periodo de reflexión, de reencuentro con la parte de nuestro ser que cotidianamente queda

subordinada a los quehaceres diarios. En los casos de Thomas Mann y Svevo, los viajes también cumplen una función muy determinada. Por una parte, ayudan al personaje a escapar de una realidad que no comparte, y por otra, lo obligan a reconocer partes de su propio ser que antes no se han atrevido a examinar.

La desaparición del joven Paolo tras la negativa de los padres de su amada a concederle la mano de su hija en *Der Will zum Glück* no puede considerarse una huida de la realidad. Su partida es un intento de mantenerse vivo confiando en que algún día conseguirá casarse con ella. Paolo sabe que padece una enfermedad mortal, pero cree que si conserva sus ganas de vivir puede alargar su vida. Italia le ofrece esa oportunidad con la belleza y vitalidad que desprende. Su regreso no se hace de esperar cuando al cabo de siete años su suegro accede a entregarle a su hija por esposa.

El viaje es una de las formas de huida más normal, pero no siempre produce los efectos esperados por el viajero. El protagonista de *Der Bajazzo* pasa bastantes años de su vida viajando tras la muerte de sus padres. Malgasta su herencia en una vida de placeres y de experiencias para acabar afincándose en una ciudad alemana y darse cuenta de que también en su propio país es un extraño. En este caso, el personaje se ha dejado llevar por la idea generalizada que asigna a los viajes un valor iniciático e instructor, pero no ha sido así en esta ocasión y el protagonista vuelve a su mundo tan desorientado como se marchó.

Cuando Tony Buddenbrook ve al futuro candidato a ser su esposo, Grünlich, confiesa a su madre que no puede soportarlo. Comienza entonces un proceso de presión sobre la chica por parte de los padres en el que incluso interviene el pastor que retoca algunos pasajes de la Biblia para convencerla. En un intento de calmar la situación, la envían a Trävemunde, a casa de unos conocidos y allí conoce a Schwarzkoft, un estudiante de medicina que ha elegido una profesión distinta a la de su padre. Éste es un

librepensador que le hace ver que tiene otras opciones en la vida. Le pide que se case con él. Ella se enamora y se lo hace saber al padre que apela a sus deberes para con la familia. Aquí acaba el único conato de independencia de la chica. Sin embargo, la experiencia de ese verano marcará el resto de su vida. Cuando vuelve a casa acepta la proposición de matrimonio de Grünlich. Ha dejado de ser una niña para convertirse en una mujer. Por su parte, su hermano Christian pasa algunos años de estudios en Londres, donde lleva una vida muy relajada. Tras su fugaz intento de formar parte activa de la empresa familiar y comprobar que no está hecho para los negocios, pide a Tom permiso para regresar a Londres. Christian quiere recuperar con este viaje la vida que ha perdido, pero no puede llevarse a cabo porque cae enfermo antes de llegar a su destino.

Der Tod in Venedig muestra cómo Aschenbach abandona repentinamente la ciudad en la que vive. Su viaje no es algo premeditado, de hecho, ni siquiera sabe cuál será su destino. En un primer momento se dirige a una isla del Adriático, pero pronto decide que quiere desplazarse a Venecia. No podemos saber si Aschenbach encuentra en su viaje a Venecia aquello que buscaba. Sin duda encuentra la belleza en su estado más puro en la persona del joven Tadzio. Pero ese encuentro también tiene un efecto doble, liberador y destructor a un mismo tiempo. El viaje como revelador de una nueva realidad y como renovador de la conciencia del propio ser adquiere en esta novela su máxima expresión.

El viaje de Hans Castorp no se presenta a los ojos de éste como una huida del mundo, sino como una simple visita a su primo enfermo. Sin embargo, los ojos acostumbrados a la enfermedad de los habitantes de Berghof lo identifican inmediatamente como uno de los suyos, uno de los privilegiados que pueden vivir una

vida alternativa, una vida horizontal. La correspondencia con la función que cumple el tema del viaje en la estructura formal del *Bildungsroman* es clara en esta novela.

En el caso de *Joseph und seine Brüder*, la escena del viaje se repite en las figuras de Jaakob y de su hijo Joseph. Ambos parten de viaje con la ilusión de la aventura y cargados de regalos y objetos de valor como presente para aquellos a los que van a visitar (Labán en el caso de Jaakob y sus hermanos mayores en el de Joseph). Pero a ambos la fortuna los priva de sus bienes y los lanza a una situación desesperada de la que salen victoriosos y con muchas más riquezas de las que han perdido. En la tercera novela, se hace hincapié en varias ocasiones en el hecho de que el viaje de Joseph a Egipto es un paralelismo del destino que repite el viaje del propio Jaakob. En ambos casos, las peripecias que les están destinadas los vuelven más sabios y los convierten en grandes patriarcas de su pueblo.

Cuando Lotte viaja a Weimar para visitar a su pariente, lo que busca en realidad es volver a encontrarse en su vejez con aquél que la hizo inmortal en su novela. Sin embargo, el Goethe que encuentra no tiene nada que ver con el que se enamoró de ella cuando era joven. El viaje es un reencuentro y a la vez un proceso de desmitificación de una figura que sólo existía ya en la mente de la anciana Lotte. Por su parte, el lector también asiste perplejo al descubrimiento de los aspectos más íntimos y grotescos de la figura del gran poeta.

En la historia de Adrian Leverkühn no podemos decir exactamente qué periodo de su vida corresponde a un viaje y qué periodo es sedentario, puesto que desde su juventud cambia su residencia en varias ocasiones hasta que la fija a las afueras de Munich. A pesar de ello, destacan varios viajes que marcan hitos en la historia del compositor. El primero es el que hace a Persburgo, con una excusa profesional, para encontrarse con la prostituta de la que se enamora en Leipzig y que le contagia la sífilis.

El segundo viaje importante es el que realiza por Italia y en que se produce el encuentro con el diablo que le propone un trato: alargar su vida veinticuatro años - debemos tener en cuenta que Adrian ya sabe que tiene una enfermedad degenerativa- en los que desarrollar su creatividad, a cambio de no demostrar amor a ningún ser humano. El tercer viaje destacable es el que realiza con el joven Schwerdtfeger, del que finalmente se enamora y por ello el muchacho sufre las consecuencias de la ruptura del pacto. De manera que los episodios más señalados de la vida de Adrian se desarrollan en periodos en los que ha estado de viaje.

El viaje es un elemento fundamental en la trama de *Der Erwählte*. Se entiende como la búsqueda de Dios. El primero en experimentarlo es Wiligis, el padre y tío de Gregorius, que, tras descubrir el embarazo de su hermana Sibila, decide emprender un viaje a Tierra Santa acompañado únicamente por su escudero, para así purgar sus pecados. Nunca llegará a su destino pues es asesinado por el camino. El pequeño Gregorius, es abandonado en el mar a su suerte en una cesta. Dios guía su pequeña embarcación hasta las manos de unos pescadores normandos que lo rescatan. Cuando siendo un adolescente de diecisiete años, la misma edad que tenían sus padres al concebirlo, descubre su origen incestuoso, decide emprender de nuevo el camino para encontrar a sus padres y ofrecerles su perdón. Nuevamente tendrá que dejar su hogar cuando descubra que se ha casado con su propia madre y se retira a la roca, en soledad. Cuando Dios considera que su penitencia se ha cumplido lo envía a Roma donde encuentra su destino definitivo como Papa de la cristiandad. Así vemos que todos estos viajes siempre han sido un medio para encontrar la paz y el perdón de Dios por los pecados cometidos y heredados y hallan su recompensa.

En la obra de Svevo, el viaje más destacable es el que se produce en *Corto Viaggio Sentimentale*. El personaje en un momento de parálisis en su vida familiar decide liberarse con una "aventura". Según Saccone (1977: 11-15), la primera liberación es la de los lazos conyugales. Nada más subir al tren se siente atraído por una joven que se encuentra en el pasillo, luego por una señora del compartimiento que tiene unos pies especialmente pequeños y, por último, por Anita, la joven amante de otro viajero que conoce en el tren y a la que ni siquiera conoce. El señor Aghios necesita aferrarse a la vida y el viaje es como un experimento para alejarse de la muerte y que también lo libera de sí mismo. Es la ruptura con un destino prefijado, no está escrito lo que pueda pasar en ese periodo en el que la rutina se suspende y se da paso a la incertidumbre de lo inesperado. La convivencia con extraños le proporciona la oportunidad de ser quien quiera ser, puesto que nadie lo conoce. Nada más iniciar la conversación con sus compañeros comienza a decir mentiras. En el texto se tiende a identificar la mentira con la literatura. El viajero es una persona excepcional, en el sentido de que el viaje le da la oportunidad de apartarse durante cierto periodo de las reglas de la vida cotidiana. Pero Aghios no es sólo un viajero físico, es también un viajero mental e identifica el viaje con la libertad de pensamiento. Esto lo diferencia de un viajero normal, encarnado en el personaje de Borlini, que califica la actitud de Aghios de "poeta travestito".

Moloney (1993) defiende la idea de que existe una relación entre *Sentimental Journey* de Sterne, *Dubliners* de Joyce y *Corto Viaggio Sentimentale* de Svevo. En los tres se establece el tema del viaje como una búsqueda de sí mismo, el viaje físico como escenario del viaje interior. Un matiz interesante es que el personaje de Svevo es de origen griego, como Ulises. Zatta (1992) compara las obras de Sterne, *Tristan Shandy* y *Sentimental Journey*, con las de Svevo, *La Coscienza di Zeno* y *Corto Viaggio*

Sentimentale respectivamente. La autora piensa que ambos autores se oponen al dogmatismo psicológico que pretende reducir al hombre a principios y reglas. Por otra parte, defiende que los artistas no son ni filósofos ni psicólogos, pero que se valen de sus teorías para aplicarlas al arte y enriquecer sus obras. Cree que en ambos viajes se da una contradicción que se encuentra ya en el título. La autora cree que el término "sentimental" implica el deseo de unión, de solidaridad con lo que nos rodea, mientras que el término "viaje" connota un sentimiento de extrañamiento, de soledad e individualidad. En ambas obras el viaje se plantea como la libertad del viajero de ser quién quiera ser ante extraños que no lo conocen. Es la ruptura con un destino prefijado, no está escrito lo que pueda pasar en ese periodo en el que la rutina se suspende y se da paso a la incertidumbre de lo inesperado.

Pero *Corto Viaggio Sentimentale* no es la única obra de Svevo en la que se recurre a este tema. En *Una Vita* aparece el viaje que Alfonso emprende de regreso a su pueblo, huyendo de los lazos que Annetta intenta tender sobre él. Por fin se ha decidido a hacer aquello que ansiaba al comienzo de la novela en aquella carta que le envía a su madre, regresar a su lado. Sin embargo, cuando llega nada es como esperaba. Su madre está moribunda. Además la ciudad lo ha cambiado. El tiempo que ha estado fuera ha modificado sus costumbres y sus paisanos lo tratan como a un extraño. Su antigua novia, con la que fantaseaba de vez en cuando, se ha casado y le demuestra que ya no siente nada por él. El mundo que creía podía ser su refugio frente a la ciudad sólo existía en su imaginación. Unido a esto, se da cuenta cuando vuelve a Trieste de que en su ausencia también han cambiado las cosas a su alrededor: Annetta lo ha dejado por su primo Macario, en el banco su situación ha empeorado y en casa de los Lanucci se asiste al terrible problema del embarazo de Lucía. Así que el viaje, más que reconfortar al viajero empeora su situación.

Otros ejemplos de viajes en la obra de Svevo los encontramos en *La Coscienza di Zeno*. El primero es la luna de miel de Zeno y Augusta. Éste es un preámbulo de la vida matrimonial. En este periodo la pareja se dedica única y exclusivamente el uno al otro, sin la intromisión de las rutinas cotidianas. En él se fijan los papeles que van a desempeñar el resto de sus vidas. Augusta se muestra activa y consoladora y Zeno pasivo y obsesivo. Otro ejemplo se da al final de la novela. Zeno se ve separado de su familia a raíz de la guerra que estalla justo durante los días que pasaban en el campo. Una revuelta lo sitúa al otro lado del campo de batalla y, mientras su familia puede huir a otra ciudad, él regresa a Trieste y por primera vez se hace cargo de su negocio, ése que su padre le había vetado, y que gracias a las ventajas de la inflación saca a flote. El viaje y la guerra, por lo tanto, sacan al personaje de su letargo, de su eterna minoría de edad y lo convierten en un hombre de acción.

Junto a los viajes de Zeno, tenemos los viajes de Ada, cada uno de los cuales enfriará más la relación de Zeno con su cuñada. El primero se trata de la ya mencionada luna de miel de Ada en la que ella excluye a Zeno de un trato familiar en el momento de la despedida en la estación. La segunda es una estancia en un sanatorio en el que le van a tratar su extraña enfermedad de Basedow. Los efectos negativos de la misma provocan la pérdida de la belleza de la mujer y Zeno siente que cada vez disminuye más su deseo por la que fue su primera opción como esposa, lo que asegura en cierta medida su matrimonio. El tercer viaje de Ada la lleva a Argentina, tras la muerte de Guido. Sus suegros le sugieren que vaya a vivir con ellos para que puedan hacerse cargo de los nietos. En esta ocasión Ada se marcha sin haber dado opción a Zeno de demostrarle que realmente apreciaba y quería a Guido. No es una muerte, pero el efecto sobre el protagonista es como el que le produce la muerte de su padre porque, como en aquella ocasión, Zeno no tiene la oportunidad de defenderse y justificarse.

2. J. 2. La renuncia.

La renuncia a las propias ideas y a los propios deseos también es un síntoma de huida de la realidad, o de la lucha que ella supone. Los personajes de estos autores prefieren sacrificar sus propias convicciones, en ocasiones porque no son capaces de defender sus posturas. Es una muestra más de su sentimiento de inferioridad y su deseo profundo de aceptación y pertenencia a un grupo que saben extraño a su propia persona, pero al que aspiran irremediablemente.

En el caso de *Der kleine Herr Friedemann*, el personaje renuncia al amor, así como a cualquier tipo de manifestación de sus sentimientos afectivos, que no deja traslucir ni siquiera hacia sus hermanas. Esa renuncia le proporciona protección ante posibles habladurías de sus conciudadanos que no conciben el amor si no es entre personas sanas. Léser (1989: 39-44) defiende la idea de que no es la figura deforme de Friedemann la que lo condena a la soledad, sino una decisión tomada por el propio personaje. Tras su primer fracaso en el terreno amoroso, Friedemann decide no sufrir nunca más. A excepción de no tomar parte en los deportes en la escuela, la infancia del personaje se describe como un ambiente en el que el amor lo envuelve en su círculo familiar, aunque carece de vínculos de auténtica camaradería con sus compañeros de escuela con los que no puede compartir los juegos físicos. La decisión de renunciar al amor, y con ello de renunciar a un tipo de relación social, libera en cierta medida al señor Friedemann de preocupaciones. Se siente libre para ser feliz con placeres alcanzables y que no van a defraudarlo. La soledad es la que permite a Friedemann relacionarse de una forma correcta y natural con las personas que lo rodean, puesto que estas mismas personas que le demuestran respeto encontrarían grotesco e inmoral cualquier tipo de demostración amorosa por parte de un hombre que no se ajusta a los estándares burgueses. La aparente serenidad, e incluso pasividad, de Friedemann no es

algo innato en él sino una actitud impuesta, una postura ante la vida pensada y asumida como una vía de escape al sufrimiento. Friedemann hace honor a su nombre y se convierte en un hombre pacífico en todos los sentidos, de cara a los demás, y consigo mismo al evitarse todo tipo de pasiones desestabilizadoras. Tras la dramática confesión de sus sentimientos a Gerda von Rinnlingen en el jardín de la casa de ésta durante una fiesta, Friedemann se halla desarmado. Ella, con su singular encanto y mostrando un grado de sinceridad muy inadecuado para la época, -recordemos que pregunta al señor Friedemann directamente por la causa de su deformidad y por su infelicidad- consigue de Friedemann confidencias que él nunca hubiera hecho en un estado emocional normal. De hecho, él le declara su amor y el sufrimiento que ello le produce. La reacción negativa y despectiva de ella, hace reaccionar a Friedemann que es consciente en ese momento de que ha quebrantado aquella promesa que se hizo a sí mismo de no volver a sufrir nunca más. Ha caído en lo más bajo, se ha puesto en ridículo y sólo desea la muerte. Según Léser, Thomas Mann destruye a su personaje, no como castigo por su falta de pericia en su relación con Gerda, sino como castigo por haber reprimido sus sentimientos durante catorce años.

En el caso de los Buddenbrooks, comentábamos anteriormente cómo Tony renunció a su amor de juventud por el bien de la familia a la que se debía por encima de todas las cosas. Thomas Buddenbrook, el mayor de los cuatro nietos, está destinado a ser el cabeza de familia. Cuando muere su abuelo, deja la escuela para ayudar a su padre y aprender el negocio. También él, como Tony, tendrá que renunciar al amor a favor de la familia y dejar a la florista Anna para encontrar "un buen partido" que se ajuste al modelo familiar. En realidad todo este protocolo para escoger un cónyuge se basa en el cambio de carácter producido en el abuelo tras la pérdida de su primera mujer. Esa pérdida le hizo poner a los negocios a la cabeza de sus intereses e inculcar esas ideas en

sus descendientes. Con el abandono de Morten y Anna, Tony y Tom están rindiendo tributo a su abuelo.

La señora Klöterjahn, en el relato *Tristan*, renuncia a la música para demostrar que es una buena burguesa, que se dedica plenamente a su marido y a su hijo. La discusión entre el señor Klöterjahn y el señor Spinell al final del relato representa las dos realidades en lucha que definen a Gabriele. Ambos tienen razón, ella es en parte una matrona burguesa y en parte un alma libre y artística. Esa lucha entre sus dos facetas que durante mucho tiempo había ganado la parte burguesa alentada por aquellos que la habían rodeado, se ve de nuevo activada con el encuentro equilibrador del señor Spinell que le devuelve su faceta olvidada.

No podemos decir que Tonio Kröger renuncie a la vida, entendida no como un hecho biológico, sino como un hecho social. En realidad, él nunca ha poseído esa vida que anhela alcanzar. Según Heller (1976: 78-79), la historia de Tonio Kröger cuenta el rechazo o el alejamiento de un artista de la vida ordinaria para poder seguir sintiendo como artista.

En el caso de *Wälsungenblut* encontramos una renuncia en aras de la aceptación social. Los hermanos aceptan el matrimonio de ella con un burgués intelectualmente insignificante porque saben que renunciando a la soltería, tendrán más oportunidades de seguir amándose en la intimidad de la casa del marido que nunca llegará a sospechar de unas relaciones que escapan a su capacidad de entendimiento.

El príncipe Klaus Heinrich renuncia a una vida normal que nunca ha llegado a tener, y que va conociendo sólo de oídas a medida que va madurando. Sin embargo, ese proceso de conocimiento del mundo normal, también es un proceso de compromiso con el papel que se le han designado y para el que ha nacido. Su renuncia es una acción a la vez impuesta y aceptada con gusto. En esta novela cabe destacar también el encuentro

del príncipe con en joven poeta que gana el concurso de poesía celebrado por el diario oficial. En esta entrevista el poeta le hace ver que aunque él escriba sobre la vida, él no la conoce y por supuesto no participa de ella. Si lo hiciera no tendría capacidad para escribir. De ahí la contradicción. Klaus Heinrich se siente identificado con el poeta porque él ha nacido también para aparentar, para representar a un pueblo del que no forma parte activa.

Aschenbach renuncia a su dignidad. Poco a poco se va convirtiendo en ese ser repugnante que conoció a su llegada a Venecia, en ese viejo engañoso que intenta parecer más joven para pasar más tiempo con los jovencitos. Con la pérdida de sus costumbres rígidas, Aschenbach deja salir al artista pasional que ha mantenido reprimido durante toda su vida. Como comentábamos en el punto anterior dedicado al amor, probablemente el hecho de que Aschenbach sienta inclinación por un joven de sexo masculino es un ingrediente más que Thomas Mann añade a esta tragedia para mostrar el grado de trasgresión social que el artista lleva a cabo en el momento en el que se deja llevar por sus sentimientos. Pero en cualquier caso, también podríamos pensar que en realidad, todos esos años que Aschenbach ha estado viviendo una vida reprimida, ha sido su verdadera experiencia de renuncia, renuncia a su propio ser y sentir, a favor de una vida burguesa que no acepta las excentricidades. Según Heller (1976: 79), la historia de Aschenbach es la de un artista que renuncia a su actividad creativa para poder sentir la vida. En mi opinión Aschenbach se toma unas vacaciones porque ha perdido la capacidad creativa y sólo cuando descubre a Tadzio vuelve a escribir. Es cierto, sin embargo, que renuncia a su estatus de artista "insensible". Esto es lo que lo acaba con su vida, porque sentimiento vital y artístico no se pueden conjugar.

En el caso de *Der Zauberberg* destaca sobre todo la capacidad de renuncia de Joachim Ziemssen, el primo de Hans Castorp. Su vida en Berghof no se ve empañada

por la frivolidad que se respira en el sanatorio. Joachim se comporta en todo momento como lo que es, un militar cuya misión en ese momento es combatir la enfermedad para volver cuanto antes a incorporarse a la vida activa. Berghof no tiene ningún aliciente para él, a excepción de la joven Marusja, una chica pálida y tímida con la que comparte mesa cada día pero a la que no se atreve a dirigir la palabra. Joachim renuncia a cualquier atisbo de demostrar su amor por la bella joven, en un principio por no querer comprometer su vuelta al país llano, y en el último momento, cuando sabe que se está muriendo, por no alterar la vida de la joven.

Adrian Leverkühn renuncia al amor, más que por una decisión personal, por algo impuesto. Aunque el tema del diablo no queda absolutamente clarificado en la novela, ya que el propio narrador nos apunta a la posibilidad de que no fuera más que un delirio provocado por los intensos ataques de jaqueca que sufre el personaje, sí es verdad que queda subyacente este motivo a lo largo de toda la novela.

En el caso de *Die Betrogene*, la protagonista ha renunciado también al amor, simplemente porque así lo imponen las costumbres sociales a una mujer viuda con hijos y de una edad madura. Sin embargo, cuando conoce al joven profesor de inglés de su hijo, cree merecer una segunda oportunidad y se lanza a una historia de amor respaldada por su hija mayor que, a su manera, también ha renunciado al amor debido a su defecto físico.

La renuncia a sus propias ideas es sintomática del sentimiento de inferioridad de Alfonso:

> [Macario]: -Quien al nacer no tiene alas nunca las tendrá. Quien por naturaleza no sabe caer en el momento exacto sobre la presa no lo aprenderá jamás y será inútil que mire cómo lo hacen los demás: no sabrá imitarlos. Se muere exactamente tal como se nace: las manos, órganos para aferrar o incapaces de sujetar. (...)
> [Alfonso]: -¿Y yo tengo alas?- preguntó esbozando una sonrisa.
> - ¡Para hacer vuelos poéticos sí!- respondió Macario.
>
> (*Una vita*, cap. VIII, 105) (Anexo I, 73).

Este texto presenta una visión inmovilista del individuo que está condenado a no cambiar, a permanecer siempre siendo como es, en este caso, siendo un inepto. Generalmente se entiende por "la renuncia de Alfonso" el hecho de apartarse del lado de Annetta cuando su presencia hubiera significado el matrimonio con ella, y por tanto, el ascenso social que conlleva casarse con la hija del jefe. Puede tomarse esa renuncia como un acto de pasividad por parte del personaje. Alfonso nunca ha tenido realmente la oportunidad de alcanzar un matrimonio con Annetta. Todo ha sido una farsa, por lo que no existe una verdadera decisión por parte del personaje.

La represión y la renuncia en la que vive Emilio no le proporcionan la felicidad del asceta, muy al contrario. Emilio trata de salir de esa clausura que supone la familia y el trabajo. Se encuentra insatisfecho con su vida y desea disfrutar de los placeres a los que siempre ha renunciado. Su destino le parece algo desesperante y sin interés. La aparición de Angiolina le proporciona de repente una oportunidad de disfrutar de todos esos placeres que se ha autoprohibido hasta entonces. Cree que una aventura corta y sin compromisos con la muchacha, puede aportar a su vida esa dosis de felicidad sin dañar la seguridad del hogar que con tanto cuidado ha construido. Sin embargo, Emilio renuncia a gozar de Angiolina por considerarla fuera de su esfera social. Él tiene una serie de "obligaciones" para con su trabajo y su familia. La realidad es que Emilio no tiene verdaderas obligaciones sociales, pero no es capaz de actuar. En el fondo sabe que Angiolina no es el ideal que él se ha creado de la mujer que pueda llegar a amar, y por eso renuncia a la felicidad con ella.

Amalia, por su parte, también ha renunciado a ser feliz a causa de las costumbres burguesas que consideran que una mujer en la treintena ya no tiene opción al matrimonio y debe quedar recluida en su casa a cargo de sus familiares, que perciben la soltería de la mujer como una desgracia. Por esa moral impuesta, Amalia no es capaz de

exteriorizar sus sentimientos hacia Balli, y los transfiere al mundo ideal de sus sueños. Pero ni siquiera en la intimidad de su imaginación es libre para amar como ella quiera, pues su hermano está ahí para reprimir cualquier tipo de manifestación que se salga de la estricta moral que él mismo padece.

La figura de Balli tampoco se escapa a la renuncia a expresar sus verdaderos sentimientos. Es verdad que no ama a Amalia, pero sí ama con todo su corazón los momentos que pasa con ella y con Emilio en casa de los hermanos. Balli vive bajo la fachada de un hombre de mundo, capaz de fascinar a todos aquellos que entran en relación con él. Sin embargo, la paz familiar de los Brentani es lo que él anhela y aquello que le falta. Tras la confesión de Emilio de que Amalia está enamorada de él y que sus visitas comprometen la integridad moral de su hermana, Balli decide renunciar a las visitas semanales a casa de los Brentani.

Del cuarteto, Angiolina es la única que no renuncia a nada. Vive libre de prejuicios morales y no se deja intimidar por lo que puedan pensar de ella. De los cuatro, es la más libre.

Zeno es el personaje que más propósito de enmienda hace. Siempre está tratando de renunciar a aquello que considera perjudicial, para su salud, para su posición social, para su matrimonio, para su vida en general. Sin embargo, el propósito es lo único que queda de esa voluntad de renuncia. Continuamente se propone dejar de fumar sin conseguirlo, intenta en varias ocasiones dejar a su amante hasta que es ella la que lo deja a él, se propone no perjudicar a su cuñado pero inconscientemente una serie de acciones consiguen perjudicarlo, etcétera. En el caso de Zeno se da una ambigüedad amor-odio que le hace desear la aprobación de aquellos que lo rodean pero por otra parte, dejando claro que él es un ser individual con características propias. De ahí ese continuo renunciar y romper esa promesa de cambio. El primer personaje que le hace

sentir de este modo es su padre, al que admira pero teme y que muere antes de que Zeno pueda demostrarle su cariño. Por eso buscará a lo largo de toda su vida figuras sustitutivas (el señor Malfenti, Ada, Guido…) Pero el agrado y la consideración de estos personajes hacia él tienen un precio, el de su propia destrucción. Estos personajes no entienden su forma de ser y Zeno gustosamente se esfuerza en cambiar para ellos, porque cree que así hallará la felicidad y su deseada salud.

Ya hemos comentado anteriormente cómo el personaje del relato *Il malocchio* renunciaba a sus deseos de convertirse en el nuevo Napoleón gracias a los poderes destructivos de su ojo, a favor del cuidado y la dedicación hacia su hijo, huérfano de madre. Por su parte, el viejo de *Vino generoso* termina renunciando a la bebida tras sufrir una pesadilla en la que condena a muerte a su hija para salvar su propia vida. En ambos, el amor a los hijos se traduce en la renuncia a aquello que desean.

2. J. 3. El suicidio.

Pero de todas las formas de huida, el suicidio es sin duda la más radical. El suicidio no deja de ser un mensaje al resto del mundo, un último intento de comunicación. A la vez se entiende como una liberación, como un descanso eterno. Es la huida definitiva, la renuncia a la propia vida.

El señor Friedemann comete suicidio después de romper con todas las pautas de comportamiento ejemplar que se había impuesto a sí mismo durante treinta años. Rompe sus reglas por amor hacia Gerda von Rinnlingen que ha estado jugando con él, seduciéndolo como parte de un juego sádico cuya finalidad no queda muy clara en el relato. Al sentirse burlado, no puede volver a enfrentarse al fracaso que ya sufrió una vez en su juventud y prefiere huir de él con el suicidio, ahogándose en el pequeño estanque del jardín trasero de los von Rinnlingen.

En el relato *Der Tod* el protagonista reflexiona sobre el concepto de suicidio. Según éste, se considera suicidio cuando el individuo está de acuerdo con el momento de su muerte, es decir, la acepta voluntariamente. Por tanto, su caso entraría dentro de esta variedad de muerte:

> ¿Qué es el suicidio? ¿La muerte voluntaria? Nadie muere involuntariamente. El término de la vida y el tránsito a la muerte no se diferencian en nada de la debilidad, y esta debilidad es siempre la consecuencia de una enfermedad del cuerpo o del alma, o de los dos a la vez. No se muere sin que uno esté de acuerdo con ello.
>
> ¿Estoy yo de acuerdo? Debo de estarlo, porque me parece que me volvería loco si el 12 de octubre no me muriese.
>
> (*Der Tod*, 517) (Anexo I, 74)

El atrevimiento de Gabriele Klöterjahn de volver a tocar el piano a pesar de la prohibición del médico puede entenderse también como una especie de suicidio. La señora Klöterjahn está huyendo de este modo de toda la presión social que le impone la vida burguesa, y que le ha obligado a renunciar a esa parte de sí misma que la hace sentirse viva, aunque paradójicamente le provoque la muerte. Al aceptar los pentagramas que le ofrece Spinell, acepta voluntariamente la muerte.

En *KöniglicheHoheit* aparece un caso de suicidio, el del profesor Überbein, el que fuera instructor del príncipe Klaus Heinrich en el internado. Überbein siempre ha sido un hombre que ha dedicado su vida al trabajo. Las únicas relaciones humanas que entabla son con sus alumnos, sobre los que influye con su fuerza de voluntad y su capacidad de sacrificio. Sin embargo, no tiene trato con el resto de los profesores. Se sabe también que en su juventud renunció al amor y se refugió en el estudio. Poco antes de su muerte sufre un desafortunado revés en su carrera académica. Tras sustituir durante dos trimestres a un profesor que se da de baja por sus problemas de alcoholismo, ve como va a ser relevado de su cargo en el último trimestre, en el que dicho profesor cosecharía los frutos del trabajo hecho por Überbein. Él lo considera una injusticia porque había puesto todas sus esperanzas en obtener por fin el reconocimiento a su trabajo gracias a los resultados positivos que espera que sus alumnos saquen en un

examen oficial. Con la incorporación del otro profesor sus esfuerzos dejarían de ser un mérito propio y exclusivo. Überbein no puede soportar tal humillación y se dispara en el corazón.

También se entrega Aschenbach voluntariamente a una muerte que lo vuelve loco. Es consciente en todo momento que se está dejando llevar por la locura y por la pasión, pero es incapaz de renunciar a ella. La escena en la que fantasea con informar a la familia de Tadzio sobre la epidemia que está asolando Venecia es el punto de inflexión. En ese momento tiene la oportunidad de elegir entre una vida sana pero carente de belleza, o en una muerte plena de hermosura. Aschenbach elige la muerte. Según Hermes (1991: 31): Aschenbach viaja hacia la muerte, de ahí el lugar en el que empieza la novela, un paseo por el cementerio de Munich. Muchos personajes anuncian ese destino: el sobrecargo del barco con su barba de chivo que le desea un feliz viaje, el viejo travestido de joven que le pide que de recuerdos a su "Liebchen", el gondolero que representa a Caronte y al que Aschenbach trata de pagar pero no lo consigue, el guitarrista del hotel, el dependiente de la agencia de viajes que le advierte de la epidemia, el peluquero que lo transforma en otro viejo travestido como el del barco, y por último, la visión final de Tadzio mirando al mar como una reencarnación de Hermes. Todos estos personajes, sin embargo, están pensados para el lector, no para el personaje que no llega a captar su simbología ni las señales que le están transmitiendo y que se deja llevar por su instinto.

En *Der Zauberberg* encontramos dos casos de suicidios, y cada uno de ellos por motivos y visiones del mundo completamente opuestas. Por un lado, tenemos a Naphta que piensa que el bien no se puede alcanzar a través de la belleza, sino a través del dolor y de lo grotesco, porque esa contemplación de la fealdad nos hace crecer espiritualmente. Este personaje representa las posturas nihilistas y marxistas de la

conciencia europea. Por otro lado, el personaje de Myheer Peeperkorn huye de extremismos. Ni ama la belleza ni ama el dolor, él ama la vida en toda sus facetas. Piensa que la existencia humana debe centrarse en extraerle a la vida toda la diversión posible. En el momento en el que se da cuenta de que la diversión ya no es posible y que la vida ya no puede hacerle disfrutar comete suicidio.

Toda la vida de Adrian Leverkühn puede entenderse como un suicidio progresivo. Desde que comenzó sus estudios encamina su vida a la búsqueda del diablo para conseguir el conocimiento musical completo. Esta persecución constante de lo diabólico la lleva a cabo de una manera consciente y voluntaria, sabiendo que en último término conlleva la muerte. En ningún momento se trata en la novela de la pérdida del alma. Quizá porque el tema religioso no ocupa un lugar relevante en la novela, o quizá porque el verdadero castigo de Adrian, su tormento lo padece en vida, tras la exhibición de su obra terminada, cuando cae en un estado de locura del que no volverá a salir.

Además de la actitud de Adrian, de constante desprecio de la vida, encontramos otro caso de suicidio en una de las amigas del músico, Clarissa Rodde. La muerte de Clarissa conmociona la tranquila vida de Adrian y los suyos. La joven trabajaba como actriz sin haber llegado nunca a alcanzar ningún triunfo reseñable. Siempre se había mantenido casta hasta que un día sucumbe en los brazos de un abogadillo que la chantajea, especialmente cuando está a punto de prometerse con un rico burgués que se enamora de ella. El abogado le hace llegar una nota al prometido de Clarissa en la que le cuenta lo sucedido y éste le pide explicaciones. Ante esta situación deshonrosa, Clarissa se suicida en casa de su madre bebiendo una gran cantidad de cianuro.

De Laurentis (1976: 75-86) señala que en las tres novelas de Svevo aparece la escena de la muerte de un familiar cercano y en las tres se sigue el mismo esquema:

problemas respiratorios del paciente, delirio, asistencia de una enfermera o asistente, el médico contra el que carga el héroe toda su hostilidad, y el sentimiento de culpa y autocompasión del héroe. De hecho, el episodio de la muerte del familiar es el que produce el sentimiento de culpa y de enfermedad en el protagonista.

De entre los personajes protagonistas de Svevo sólo uno comete suicidio, Alfonso Nitti. Según Ricciardi (1972: 53-74), en el caso de Nitti el argumento se basa en la educación y la adaptación del personaje a la cultura de la ciudad, la burguesía y el trabajo. Es una lucha entre ser uno mismo y ser lo que se espera de ti. El suicidio se entiende como una huida del tiempo civil (histórico) y una victoria del tiempo privado. En cualquier caso, esa victoria privada muere también con el propio personaje, puesto que nadie llega a entender la causa del suicidio, ni siquiera la propia Annetta. Dicha ignorancia por parte de los otros queda clara en la nota que la compañía Maller envía a su "tutor" tras la muerte. El texto siguiente muestra la diferente percepción del fenómeno del suicidio que tienen tanto Nitti como Maller, representante de los más cercanos al personaje:

> (…) En su vida de soñador jamás el sueño le había poseído de modo tan absorbente. (…) ¡Annetta quería que muriera! Deseó que así fuera y que luego le añorara. Soñaba que, de repente, a ella le renacía el amor por él e iría a su tumba para derramar sobre ella flores y lágrimas. ¡Oh! Qué agradable calma, aquel cementerio que soñaba verde y entibiado por el sol. (…)
> (…) Sólo le quedaba un camino para escapar a aquella batalla, en que hacía un papel miserable y ridículo: el suicidio. El suicidio quizás le devolviera el afecto de Annetta. (…)
>
> Sólo había pensado en el suicidio con el juicio alterado por ideas ajenas. Ahora lo aceptaba no resignado, sino contento. ¡La liberación! Recordaba que hasta poco antes había pensado de otro modo y quiso calmarse, ver si aquella sensación de contento que le arrastraba a la muerte no era producto de una fiebre que quizá le poseía. ¡No! ¡El razonaba tranquilamente! Alineaba ante su mente todos los argumentos contra el suicidio, desde los morales de los predicadores a los de los filósofos más modernos; ¡le hacían sonreír! No eran argumentos sino deseos, el deseo de vivir.
>
> Él, en cambio, se sentía incapaz para la vida. Algo que a menudo había tratado de comprender inútilmente se la hacía dolorosa, insoportable. No sabía amar ni gozar; en las mejores circunstancias había sufrido más que los otros en las más dolorosas. La abandonaba sin pesar. Era el camino para conseguir ser superior a las sospechas y a los odios. Aquella era la renuncia que había soñado. Había que destruir aquel organismo que no conocía la paz; vivo, continuaría arrastrándolo a la batalla, pues estaba hecho para este fin. No escribiría a Annetta. Le ahorraría hasta la molestia y el peligro que podía suponer para ella una carta semejante.
>
> "N… 23 octubre 18…
>
> "Señor Luigi Mascotti,
>
> "En respuesta a su apreciada del 21 del corriente, le anunciamos que nos son enteramente desconocidas las causas que llevaron al suicidio a nuestro empleado el señor

> Alfonso Nitti. Fue hallado muerto en su lecho el 16 del corriente, a las cuatro de la mañana, por el señor Gustavo Lanucci, quien, al volver a casa a aquella hora, tuvo sospechas por el intenso olor a carbón de su habitación. El señor Nitti dejó una carta dirigida a la señora Lanucci en donde la nombra su heredera. Su pregunta acerca de la suma encontrada al señor Nitti debe por lo tanto dirigirse a esa señora.
>
> El entierro tuvo lugar el día 18 del corriente con la participación de los colegas y de la dirección.
>
> Le saludamos atentamente,
>
> "Maller & Cía."
>
> (*Una vita*, cap. XX, 377-379) (Anexo I, 75)

El otro ejemplo de suicidio en la obra de Svevo lo encontramos en *La coscienza di Zeno*, en el personaje de Guido Speier. El tema del suicidio en el caso de Guido no es una vía para huir de la realidad, sino para liberarse. De hecho, Guido nunca intenta suicidarse de verdad, sino que monta esa farsa para conmover a su esposa y que le ceda parte de su patrimonio y así solventar los problemas económicos por los que pasa la empresa. En el primer tentativo tiene éxito. El médico llega a tiempo y Ada accede a prestarle el dinero, aunque es consciente de que Guido no ha intentado quitarse la vida de verdad. En el segundo caso, Ada no cede tan fácilmente y se resiste a llamar al médico. Cuando lo hace, una serie de impedimentos, como la torpeza de la criada que lleva el mensaje o la lluvia intensa, hace que los médicos no lleguen a tiempo y la muerte de Guido es inminente. Más tarde se sabe, por una confesión del médico a Zeno, que Guido había fingido también esta vez el suicidio y que solamente por el retraso de la asistencia médica había fallecido. Este dato, por supuesto se le oculta a Ada, a la que le dicen que ningún tipo de ayuda podría haber salvado a Guido. Tenemos pues un caso de suicidio involuntario por dinero, lo que no deja de ser peculiar.

En todos estos casos de huidas físicas, viajes, renuncias y suicidios subyace la certeza de los personajes, tanto mannianos como svevianos de que lo que dejan atrás no les pertenece. El aparente sacrificio de sus intereses es, en cambio, un movimiento egocéntrico por su parte, un intento de demostrar su presencia. No basta con

desaparecer, esa desaparición debe dejar huella en los demás, debe hacerles ver que había algo especial oculto bajo la falsa fachada burguesa con que se revisten estos artistas. Sin embargo, como ocurre en el caso de Alfonso Nitti, los burgueses no están dispuestos, ni aún en estos casos extremos, a leer entre líneas el mensaje agónico de los artistas que viven ocultos entre ellos. Por todos los medios tratan de cubrir los hechos con una explicación fría y racional que sume de nuevo al artista en ese papel de incomprendido y extraño del que no puede deshacerse.

CAPÍTULO TERCERO

EL ESTILO.

En el capítulo anterior hemos analizado los aspectos de la narrativa de Mann y Svevo que convierten a sus personajes en seres fragmentarios, en el sentido de que sufren una disfunción con respecto al mundo que los rodea. Existe una barrera que los separa del resto del mundo, que los hace seres especiales, elegidos, pero a la vez estigmatizados, por esa peculiaridad que los identifica como artistas en una sociedad regida y controlada por el elemento burgués. El sentimiento de alienación, la imposibilidad de comunicarse, el modo en el que expresan sus sentimientos, la anormalidad de sus reacciones, las complicadas relaciones sociales que establecen, así como su concepto de sí mismos, de los demás y de aspectos de la vida diaria como el amor, la belleza o las relaciones familiares, hacen de estos personajes unos seres que rompen el estricto modelo con que la burguesía concibe al ser humano.

De este modo, el capítulo anterior se ha centrado en los aspectos internos del personaje, es decir, en la caracterización del mismo, en su mentalidad, en su psicología y en su modo de entender el mundo. Sin embargo, esa ruptura, esa fragmentación con respecto al resto de la sociedad también la expresan Mann y Svevo mediante un estilo literario que reproduce o refleja esta situación. El tratamiento del espacio, del tiempo, de las voces narrativas y de la simbología de algunos personajes, nombres, lugares o títulos constituyen un trasfondo que complementa y aporta elementos muy interesantes que confirman la teoría que aquí se defiende.

3. A. El Espacio: Simbología de los lugares

La elección de los escenarios en los que se desarrolla la trama de las obras no es aleatoria y, en contra de lo que pueda parecer, no responde a un estilo realista. El espacio se articula en las obras de Mann y Svevo como un elemento más que define y

ubica al héroe fragmentario. El paisaje, las habitaciones, las ciudades y los países se convierten en el soporte simbólico de los sentimientos del personaje, de su relación con el mundo exterior.

Una de las características que define la obra de Thomas Mann es su alto sentido nacional. Sus personajes, sus escenarios, sus temas se encuentran siempre imbuidos de alguna forma del carácter alemán, más como actitud ante la vida, que como discurso político. Por ello, los lugares que describe recogen ese sentir y lo representan.

El ducado que rige el joven príncipe Klaus Heinrich es una imagen de Alemania a pequeña escala. El carácter popular alemán está presente en él: el gusto por lo bello, aunque sea mera apariencia, la inclinación hacia las formalidades, la curiosidad por lo extranjero unida a la negativa a renunciar a lo propio, etcétera. Todos estos detalles quedan resaltados por la confrontación con otra realidad, la de los nuevos habitantes del reino venidos desde los Estados Unidos. También ellos representan a su país con su riqueza desmedida, su autosuficiencia y seguridad en sí mismos, idealista, pero a la vez ansiosos de un mundo menos hipócrita que los acepte por lo que son y no por lo que tienen.

Autores como Hatfield, Mayer, Weigand o Apter coinciden en la teoría de que el sanatorio Berghof en *Der Zauberberg* es una imagen de la situación de Europa antes de la Primera Guerra Mundial. La maduración de Hans Castorp es la maduración de la propia Europa o al menos del pueblo alemán. Por otra parte, el sanatorio representa las influencias que Alemania está recibiendo y que la hacen sentir entre dos mundos. Según Apter (1978: 61), la enfermedad de Castorp es la enfermedad de su país.

Por otra parte, la burguesía es la clase media y la idea de medianía se repite a lo largo de toda la novela. De hecho, el personaje siempre está en mitad de dos tendencias: no es uno de “los de arriba”, pues durante toda la novela intenta adaptarse a esa vida,

pero tampoco es uno de "los de abajo", puesto que pierde toda relación con la llanura; está entre Settembrini y Naphta, incluso en el duelo al que concurren ambos asiste Hans como juez; está también entre Peeperkorn y Clawdia (Koopmann, 1975: 107). También Alemania es una tierra media, a caballo entre las influencias occidentales y las orientales. De hecho, Settembrini pretende poner en guardia constantemente a Castorp sobre el influjo pernicioso que sobre él puede tener la asiática Clawdia Chauchat.

Sobre la elección de las nacionalidades que aparecen en la novela, Mayer (1980: 132-133) aporta una teoría muy interesante. Dicha elección no es aleatoria. En la novela se insiste en que Berghof es una pequeña representación del mundo, una sociedad en miniatura. Sin embargo, los que habitan en el sanatorio son enfermos y representan la enfermedad de sus pueblos de origen. En promedio, el número de alemanes en el sanatorio es el más elevado, signo de la situación de Alemania antes de la Primera Guerra Mundial, pero también el número de rusos es alto y estos además están divididos en dos mesas, la de los rusos distinguidos y la de los rusos vulgares. Los primeros son los de la aristocracia que representan a la Rusia zarista. Los vulgares son de clase media y son el preludio de la revolución del 1917. Otro aspecto que apunta Mayer para confirmar su teoría es que, a pesar de transcurrir en Suiza, el número de suizos es muy bajo y se reducen al servicio. Esta carencia podría simbolizar la neutralidad de Suiza.

Lotte in Weimar muestra dos fuerzas opuestas, el amor y el odio por Alemania, ambas representadas en el carácter ambiguo de Goethe. En esta novela, Mann nos presenta a un Goethe anciano, cargado de manías y de prepotencia, que se siente el representante de Alemania, el único capaz de defender su legado, pero a la vez insatisfecho por un país cerrado en sí mismo, que no muestra interés por los aspectos importantes de otras culturas, como las tradiciones orientales o el propio destino de Napoleón, figura a la que admira por haber sido capaz de estar a punto de conseguir el

sueño de la unidad europea. Durante la cena de bienvenida ofrecida en honor de Lotte, Goethe compara al pueblo alemán con el pueblo judío, tanto por los logros alcanzados, como por la envidia y el odio que produce en los otros pueblos:

> (...) Muy notable y difícil de razonar, habida cuenta de la aportación tan considerable que han prestado a la civilización general, era la antipatía primitiva que ardía en el fondo de los pueblos contra el tipo humano judío y que a cada momento estaba dispuesta a inflamarse en odio activo, como aquel desorden de Eger mostraba de manera suficiente. Esa antipatía, en la que el respeto aumentaba la repulsión, propiamente, tan sólo era comparable con otra: con la que existe contra los alemanes, cuyo papel atribuido por el destino y cuya posesión interior y exterior entre los pueblos mostraba el más asombroso parentesco con la de los judíos. No quería extenderme sobre esto y prefería morderme la lengua, aunque confesando que a veces le asaltaba un miedo angustioso de que un día se pudiera desencadenar el odio coligado del mundo contra la otra sal de la tierra, la germanidad, en una rebelión histórica en comparación con la cual aquella medieval noche de asesinato sólo fuera una muestra y modelo en miniatura... (...)
>
> (*Lotte in Weimar*, cap. VIII, 418) (Anexo II, 1).

Sin embargo, lo que realmente subyace en este comentario es la identificación del propio poeta con su origen germano. Ese odio que se siente hacia el pueblo judío y que Goethe teme para los alemanes es el que él mismo percibe. La admiración de sus conciudadanos los mueve al odio; un odio encubierto con un barniz de pleitesía, pero odio al fin y al cabo. De hecho, poco antes, durante esta misma cena, Goethe hace otro comentario sobre las similitudes entre los judíos y los alemanes, en el que poco más o menos afirma que el pueblo alemán no aprecia a sus profetas, como tampoco lo hace el judío. Un asistente le recuerda que, de algún modo, él es un gran hombre porque el pueblo así lo ha decidido, él es un producto de la gente que lo rodea:

> (...) Nuestros queridos alemanes son un pueblo extraño que crea a sus profetas tantas preocupaciones como los judíos a los suyos, sólo que sus vinos son lo más noble que el dios puede ofrecer.
>
> Werner se rió con asombro en el rostro. Kirms, sin embargo, un hombre con cráneo delgado cubierto de pelo gris y rizado y con párpados pesados, replicó:
>
> - Su Excelencia olvida reconocer a los malvados alemanes el mérito de haberle producido a él mismo.
>
> La risa de aplauso que iniciaron Meyer a su izquierda y Riemer en el extremo de enfrente, traicionó que tenían los oídos en la conversación del dueño de la casa, y no en la de sus vecinos.
>
> Goethe se rió también sin separar los labios, quizá para no dejar ver sus dientes.
>
> - Reconozcamos que ése ha sido un rasgo pasable – dijo él. (...)
>
> (*Lotte in Weimar*, cap. VIII, 405) (Anexo II, 2)

Pero en la novela en la que la unión entre la vida de los personajes y la vida de Alemania es más estrecha es *Doktor Faustus*. Muchos autores han criticado la

ambigüedad con la que Mann trata el problema nazi en esta novela. No hay un rechazo claro hacia la barbarie. En lugar de eso, los personajes se dejan llevar por la corriente que los va arrastrando cada vez más a la pérdida de los valores y de la cultura tradicional. El que *Doktor Faustus* sea una novela totalmente alemana no significa que sea una novela nacionalista. *Doktor Faustus* simboliza una época y la tragedia del pueblo alemán, no la pérdida de las dos guerras, sino la pérdida de la cultura y del conocimiento. Según Travers (1992: 106-107), no es una novela histórica en el sentido de que no retrata y refleja el ascenso del nazismo. La presencia del Nacional Socialismo queda muy difuminada en la obra. Lo que presenta Mann es una muestra clara del cambio de mentalidad que supuso la caída de la Primera Guerra Mundial y la llegada de movimientos más radicales, así como la pérdida de valores de la intelectualidad alemana. La propia ambición de Leverkühn por destacar y encontrar la sinfonía perfecta es la ambición del gobierno alemán por reafirmarse como el régimen por antonomasia. Ambos están dispuestos a cualquier cosa, incluso a vender su alma al diablo. Por su parte Hatfield (1979: 108) afirma que esta obra asume la tarea de concentrar en un solo libro la fortuna de un hombre, de una nación y de un arte. Se centra en dos temas: el reto de la esterilidad artística en el Occidente cultivado y la cuestión de cómo gente civilizada como los alemanes pueden caer en la locura del nazismo. No podemos tomar a Leverkühn como un prototipo del nazismo, él está por encima de todo eso. Sin embargo, sus defectos (arrogancia, frialdad, rudeza) son una imagen de la intelectualidad alemana. Sus tentaciones y su infección venérea son símbolo de la vulnerabilidad de las mentes más privilegiadas del país. Así lo percibe su biógrafo:

> Pero así y todo... Cierto que no era posible establecer una relación afectiva entre su estado patológico y las desdichas de la patria, pero nadie ni nada podía privarme a mí de imaginar entre ambas cosas una solidaridad objetiva, un paralelo simbólico, sugerido, si se quiere, por la simultaneidad. Claro está que este pensamiento lo guardaba para mí y que me guardé muy bien de aludir a él, ni de lejos, en presencia del interesado.
>
> (*Doktor Faustus*, cap.XXXIII, 396) (Anexo II, 3)

La intención última de Zeitblom al escribir su biografía es que ésta sea una petición de misericordia y de perdón por la locura de su amigo y por la de su propio país. La novela concluye con esa súplica de Serenus Zeitblom:

> El 25 de agosto de 1940 me llegó a Freising la noticia de que se había extinguido la vida que durante tantos años inspirara a la mía sentimientos de cariño, de angustia, de temor y de enorgullecimiento. Junto a la tumba abierta en el cementerio de Oberweiler se encontraban la familia y, conmigo, Jeannette Scheurl, Rüdiger Schildknapp, Kuningunde Rosenstiel y Meta Nackedey. Otra mujer estaba allí también, imposible de reconocer bajo el velo que cubría su rostro y que había desaparecido ya cuando empezaron a caer sobre el féretro las primeras paletadas de tierra fresca.
>
> Alemania entonces, enrojecida las mejillas por la orgía de sus deleznables triunfos, iba camino de conquistar el mundo, en virtud del tratado que firmara con su sangre y que trataba de cumplir. Hoy se derrumba, acorralada por mil demonios, un ojo tapado con la mano, el otro fijo en la implacable sucesión de las catástrofes. ¿Cuándo alcanzará el fondo del abismo? ¿Cuándo, de la extrema desesperación, surgirá el milagro, más fuerte que la fe, que le devuelva la luz de la esperanza? Un hombre solitario cruza sus manos y dice: "Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas".
>
> (*Doktor Faustus*, epílogo, 588) (Anexo II, 4)

Un lugar especial ocupa en las narraciones de Thomas Mann su ciudad natal, Lübeck. El 5 de junio de 1926 pronuncia el discurso "Lübeck, forma de vida espiritual" con motivo del séptimo aniversario de la ciudad, en el que hace un recorrido por aquellos escenarios y el espíritu que Lübeck ha impreso en su obra. Si bien, esta población no aparece nombrada directamente en sus novelas y narraciones, ciertos rasgos que la caracterizan perviven en ellas. En *Buddenbrooks* no aparece ni una sola vez la palabra Lübeck; sin embargo, las referencias a calles, al puerto, a la ciudad "Hansen" y a las fiestas tradicionales nos permiten reconocer la ciudad natal del autor. Según Kurze (1985: 46-47), Thomas Mann no ha inventado una teoría sobre la burguesía. Se basa en las teorías que sobre la misma circulaban en su época. La peculiaridad de la burguesía que refleja Thomas Mann, especialmente en los *Buddenbrooks*, es la peculiaridad de la burguesía de Lübeck. Esta ciudad gozaba de unos privilegios económicos y legales que la convirtieron en uno de los focos económicos más importantes de occidente. La burguesía que se desarrolla allí es una especie de aristocracia, los patricios, con unas normas de conducta muy cerradas, pero a

la vez con una cierta tendencia a la decadencia. El propio Thomas Mann reconoce haber heredado estas cualidades:

> (...) Os aseguro que, como artista, en el plano literario y poético he continuado siendo lübeckés, entendiendo por esto (y me doy cuenta de ello) que represento, en el sentido que lo entiende Nadler, el elemento ciudadano patricio, el lübeckés de raza, o el hanseático en general, y no sólo debido a mi novela lübeckesa *Los Büddenbrook*. (...)
> (T. Mann, *El Artista y la Sociedad,* "Lübeck, forma de vida espiritual", 1975, 28) (Anexo II, 5).

También la descripción de la ciudad natal de Tonio Kröger responde a las características antes referidas. El prestigio de la burguesía, representada por el padre del personaje, se mezcla con el orgullo de lo natural y lo sencillo que desprenden tanto Hans Hansen como Ingeborg Holmes, o los honrados ciudadanos que reciben a Tonio tras años de ausencia y que ni siquiera entonces, convertido en un caballero, lo reconocen como a uno de los suyos. También la caracterización de Hans Castorp y de su pasado en la ciudad del "país llano" recuerda en gran medida a estas peculiaridades de Lübeck, aunque en *Der Zauberberg* parecen estar referidas a otra ciudad "Hansen", Hamburgo.

Aunque en la mayoría de sus obras el lugar en el que transcurren los hechos no se concreta, existen otros escenarios alemanes además de Lübeck por los que Mann siente una especial inclinación. Entre ellos, Munich es el más destacado, tal vez porque es una ciudad que desempeñó un papel fundamental en su desarrollo como escritor. Ya en *Buddenbrook* aparece una referencia a la vida de esta ciudad y a su gente, de costumbres tan distintas a las de Lübeck que Antonie Buddenbrook se siente una extraña en su propio país. Tonio Kröger encuentra en Munich la atmósfera que mejor se ajusta a su personalidad. La capital bávara es muy frecuentada por la intelectualidad y los artistas, pero a la vez convive con las formas burguesas, lo que la convierte en un reflejo de esa disparidad que Kröger siente en su propio ser. También *Der Tod in Venedig* toma como punto de partida la ciudad de Munich en la que Gustav von Aschenbach, a modo de un Tonio Kröger envejecido, ha mantenido durante años un

delicado equilibrio entre su carácter burgués y su sentimiento artístico. Por último, Adrian Leverkühn elige las afueras de esta ciudad para instalarse y dedicarse a la composición de su obra maestra. En general, Munich representa la cuna del arte de Alemania. La actividad cultural - literatura, pintura, escultura o música- es muy intensa. A eso se une el particular carácter del tipo alemán bávaro, deseoso de disfrutar de los placeres de la vida, permisivo con las extravagancias ajenas y siempre dispuesto a buscar el lado irónico de la vida. Todos estos factores hacen de Munich un refugio ideal para unos artistas que no han encontrado un escenario adecuado a sus propósitos en su ciudad de origen.

Además de Lübeck y Munich, cabe también señalar la descripción que Thomas Mann hace de otras dos ciudades: Weimar y Düsseldorf. En el caso de la primera, en la novela *Lotte in Weimar*, Thomas Mann se centra, no en la ciudad en sí, sino en sus habitantes en tiempos de Goethe. El carácter de los oriundos de Weimar es el contrapunto a la propia figura del poeta. El servilismo de aquéllos se opone a la arrogancia de éste, el orgullo que sienten por contar entre sus miembros a un personaje tan ilustre queda contrarrestado por el desprecio que muestra éste por los que lo rodean. Se diría que Goethe es la rosa más hermosa del jardín de Weimar, de la que más se jactan sus ciudadanos, pero también la que más espinas tiene. Por su parte, la elección de Düsseldorf como escenario del relato *Die Betrogene* responde entre otras cosas a una serie de peculiaridades del relato que hacen a esta ciudad una ubicación completamente adecuada. Por un lado está la inclinación desmesurada que la protagonista siente por la vida al aire libre y por los largos paseos. Los abundantes jardines de la ciudad se prestan a esta tendencia. Por otro lado, el paseo por el río y la existencia de un romántico palacio en las cercanías de la capital dotan al relato de un fondo físico que propicia el desarrollo de los aspectos emocionales de la historia.

En lo que se refiere a Italo Svevo, no podemos hablar de una presencia de Italia en sí en sus narraciones, sino más exclusivamente de la presencia permanente de Trieste, la ciudad natal del autor. Trieste encarna, en cierto modo, un personaje más, un factor ineludible que marca la percepción de la realidad y las relaciones de los personajes. En la mayoría de los casos, Svevo no desvela el nombre del lugar en el que suceden los hechos, pero la descripción de las calles, de la vida social y de los rincones más peculiares de la ciudad, revelan su identidad. En los textos siguientes aparecen reflejados algunos fragmentos de Trieste que recorren la narrativa sveviana:

> Scoperse la **Biblioteca Civica** e quei secoli di cultura messi a sua disposizione, gli permisero di risparmiare il suo magro borsellino
>
> *Una vita*

> Macario raccont`che veniva in biblioteca per leggere con calma Balzac (...) Erano giunti in **piazza della Legna** [hoy día Piazza Goldini] (...) L'accompagnerò un pezzo (...) Non entrarono in **città vecchia** ma ritornarono sul **Corso** [Corso di Italia].
>
> *Una vita*

> S'imbattè in lei a mezzodì nel **Corso**. La inaspettata fortuna gli fece fare un saluto giocondo (...)
>
> *Senilità*

> (Sorniani) raccontò di aver visto a **teatro** [Teatro Comunale], in prima galleria, Angiolina colla madre (...) (Emilio) disse che la sera appresso sarebe andato anche lui al **Comunale**; ma non ne aveva l'intenzione.
>
> *Senilità*

> Alla **riva** [Paseo Marítimo], dopo aver guardato l'orologio, si fermò.
>
> *Senilità*

> Corsi subito in cerca di Giovanni (...) verso il suo ufficio situato in quella **via** che noi continuiamo a dire delle **Case Nuove** [actualmente Via Mazzini] perché così facevano i nostri antenati. Alte vecchie case che offuscano una via tanto vicina alla riva dei mare (...)
>
> *La coscienza di Zeno*

> Era venuto al **Tergesteo** [edificio de la Bolsa] per consiglio dell'Olivi che mi diceva sarebbe stato un buon esordio alla mia attività commerciale frequentare la Borsa.
>
> *La coscienza di Zeno*[18]

La ciudad de Trieste posee un carácter singular que la distingue del resto de las ciudades italianas. A caballo entre Italia y Austria, su población, eminentemente

18. Citas tomadas de la página web del Comune di Trieste que ofrece un itinerario por las calles de la ciudad basado en citas literarias de las obras de Italo Svevo.
http://www.retecivica.trieste.it/triestecultura/itinerari/sveviani/itinerari.htm, 6/06/02.

comercial, se halla imbuida de un espíritu más europeo, más ecléctico y más abierto a nuevas influencias, tanto en aspectos económicos como culturales[19]. El propio Svevo es enviado junto a dos de sus hermanos a estudiar en un internado alemán con el propósito de prepararse para desempeñar de forma más eficiente el trabajo de comerciante. Sin embargo, además de una formación profesional, Svevo aprovecha su estancia en Alemania para entrar en contacto con las corrientes literarias de la época. Así desde un principio, los dos aspectos que caracterizan al escritor, su cualidad burguesa y su inclinación por la literatura, surgen al unísono. Ya en Trieste, además de una intensa vida laboral, en un primer momento como empleado en un banco y más tarde como director del negocio de su familia política, Svevo encuentra un trasfondo intelectual de artistas jóvenes junto a los que puede dar rienda suelta a esa segunda faceta de su carácter. De este modo describe el propio autor el ambiente artístico triestino:

> Trieste era allora un terreno singolarmente adatto a tutte le coltivazioni spirituali. Posta al crocevia di piú popoli, l'ambiente letterario triestino era permeato dalle colture piú varie. Alla "Minerva" (la Società letteraria triestina) non si trattavano soltanto letterari paesani o nazionali. Le persone colte di Trieste leggevano autori francesi, russi, tedeschi, scandinavi ed inglesi. En el piccolo ambiente si coltivava assiduamente e musica e pittura. Italo Svevo si trovò naturalmente attratto da tutti i cenacoli artistici e letterari della sua giovinezza.
>
> (*Racconti, Saggi e Pagine Sparse*, "Profilo autobiografico", 801)

Eugenio Montale (1976) considera que esta ciudad es el único lugar en el que podría encuadrarse el tipo de personajes creados por Svevo. Es tan real y tan ficticia como ellos mismos, ansiosa por demostrar su italianidad, hecho que a otras ciudades les viene dado, al igual que los personajes svevianos se esfuerzan por demostrar aquello que quieren ser, aquello por lo que quieren ser reconocidos. Para Montale, la Trieste de Svevo desempeña la misma función que el Dublín de Joyce o la Praga de Kafka:

> (...) E in *Una vita* appare per la prima volta il più singolare personaggio sveviano, quello che potremmo dire il personaggio-città. Trieste stessa, non più naturalistico "ambiente" ma segreta matrice di fatti e di situazioni, luogo piuttosto metafisico che geografico o geometrico di scontri che un diverso scenario renderebbe diversi e senza dubbio meno significativi. E qui

19. Sobre el ambiente sociopolítico y cultural de Trieste en época de Italo Svevo véase Pompeo Giannantonio, "La Trieste Mitteleuropea di Svevo", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 67-78.

> ogni sospetto di ortodossia naturalistica è ormai definitivamente sconfitto. Quadro vasto, esatto e insieme sommario, definito fino alla più pedantesca verità locale ma anche sfuggente, indeterminato; città di traffico ma anche città d'anime, città simbolica non meno della Praga di Kafka e della Dublino joyciana, questa è già la Trieste del primo Svevo. (...) (128)
>
> (...) Abbiamo detto che Trieste vive ai margini di *Una vita* e addirittura invade *Senilità*; ma della *Coscienza di Zeno* Trieste è ormai il tessuto, l'ordito primo, così forte che si direbbe produttore delle stesse figure, quasi che il tono fondamentale (il tono e il ritmo di una città a doppia faccia, intensamente europea eppure inconfondibilmente legata a un ceppo ben distinto per linguaggio, sangue e tradizioni), avese creato per partenogenesi figure, caratteri, situazioni. La *Coscienza di Zeno* è forse una città in cerca d'autore. Quel tanto di scapigliato, di *fin de siècle* che si nota nei primi romanzi è la variante triestina di un mondo che possiamo incontrare altrove; ma non sapremmo immaginare Zeno e le sue avventure fuori di questa Trieste vera e insieme immaginaria. È questo il solo rapporto che si può istituire tra Svevo e Joyce. (...) Si può ammettere senz'altro che se Svevo prese concienza di aver sottomano, in Trieste, una sua Dublino, questo si debe, almeno in parte, alla lezione di Joyce. (138-139)
>
> Per me Svevo, se è lecita – per concludere - una confessione personale, resta anche qualcosa di più che uno scrittore eminente: resta un pezzo di Trieste: (...) Non mi è possibile ricordare questo episodio della mia gioventù senza associarlo al volto di Trieste; alla città che onorando uno dei suoi figli più illustri si mostra ancora una volta degna di lui e del suo difficile messaggio. Non mi è possibile dir grazie a Svevo senza dir grazie anche all'intera città di Trieste. (143-144)
>
> (Montale, 1976, "Italo Svevo nel centenario della nascita"[20])

También Benjamin Crémieux, uno de los editores franceses a los que Svevo envió sus obras por mediación de Joyce, reconoce que parte de la peculiaridad y novedad del estilo literario del italiano se debe a su origen triestino, que imprime a su obra un carácter abierto, muy diferente del encorsetado estilo toscano:

> Una delle ragioni dell'originalità di Italo Svevo è dovuta in parte alla sua qualità di triestino: posto alla frontiera della latinità, in contatto con le civiltà tedesca e slava, egli porta (...) una nota particolare nel concerto letterario della nuova Italia. (...) Italo Svevo è un "amatore" e, da un secolo a questa parte, in Italia sono rari gli scrittori dilettanti. (...) I soli "amatori" che io conoscessi sin qui erano due pittori-scrittori: Soffici e Viani; Italo Svevo è il terzo.
>
> Egli è però ancora più un "amatore" di quanto non lo siano Soffici e Viani, perchè la pittura è già un'arte, mentre Italo Svevo è, sotto il suo vero patronimico, un uomo d'affari.
>
> Egli è alla testa di una impresa d'incatramatura e di verniciatura per le chiglie delle navi, impresa che porta il bel nome di pittura sottomarina. E issieme con la sua esperienza d'uomo, egli ha versato nei suoi romanzi la sua esperienza di negoziante triestino, di borghese triestino. Egli si compiace d'ignorare a bello studio tutta la tradizione libresca italiana. Una cosa è certa (è meglio dirlo subito), che l'italiano che scrive Italo Svevo adombrerà più d'un critico, che la sua lingua manca di purezza e che il suo stile manca di nitore. Io non giurerei neanche che sia impeccabile la sua sintassi. La sua prosa non è prosa da antologie e temo molto che Italo Svevo abbia a fare i conti coi grammatici e coi cruscanti. (...)
>
> La principale attrattiva e la grande forza di Svevo sono in questo, ch'egli accetta e attacca il reale, il reale nella sua totalità, con la più perfetta modestia, senza lasciarse spaventare dalla sua massa.
>
> (Del Missier 1994: 188-189[21])

20. Discurso pronunciado por Eugenio Montale en el *Circolo della Cultura e delle Arti* de Trieste en 1923.

21. Benjamin Crémieux: "Italo Svevo", en *Le Navire d'argent*, París, II, 20 de febrero de 1926, pp. 23-26, traducido y publicado en italiano en *Fiera letteraria*, Roma, 28 de febrero de 1926.

La ciudad de Trieste marcó la vida de Svevo, y parte de esa experiencia personal la refleja en los avatares de sus personajes. En la novela *Una Vita*, Alfonso comienza quejándose de la vida en la ciudad, pero como ya hemos dicho, rápidamente puntualiza que el problema no es Trieste sino él mismo. En cualquier caso, es obvio que las reglas de la ciudad imponen una serie de límites al desarrollo personal del personaje. El estilo de vida que lleva Alfonso Nitti no se diferencia en gran medida del de Svevo. Su etapa como empleado de banca debido a la ruina económica de su padre es una de las más duras del autor que, al igual que su personaje, se refugiaba durante dos horas cada tarde en la biblioteca pública. Allí entra en contacto con toda esa cultura que no había podido obtener en Alemania. Estudia a los clásicos italianos y a los franceses, pero sobre todo, descubre a Schopenhauer, que será la influencia más clara en la elaboración de su primera novela.

Por la ciudad no entendemos simplemente el espacio físico, sino el carácter peculiar de las personas que la habitan. En este sentido, la novela *Senilità* nos ofrece un amplio panorama de las distintas capas sociales, representadas en cuatro únicos personajes. Tres de ellos corresponden a la burguesía media y el otro al pueblo llano. Emilio, Amalia y Balli se guían por unas normas sociales muy cerradas que les impiden ser libres para expresar sus verdaderos sentimientos. Angiolina, en cambio, goza de la libertad que le permite el hecho de no tener una reputación que mantener, pero se siente atrapada en un sistema que impide progresar a los que han nacido pobres. Para los cuatro, la ciudad, en este caso Trieste, es como un gran mecanismo de censura que les cohíbe en sus ambiciones y reprime toda acción que pretendan iniciar.

Emilio no puede amar libremente a Angiolina porque no pertenece a su clase social; sin embargo, la hipocresía de su clase le permite pasear con ella por las calles, presumiendo de la belleza de la joven que lleva del brazo, pero a la que sólo puede

acompañar por el paseo, a algún bar o a hoteles de reputación dudosa. Según Cacciaglia (1994: 320), los encuentros al aire libre entre Angiolina y Emilio permiten dejar volar la imaginación de éste, le permiten fantasear con esa relación ideal que cree tener con Ange.

Amalia, por su parte, sigue soltera a sus treinta y tantos años y su oportunidad de encontrar una persona que la ame se ha esfumado para siempre. Con ella, sin embargo, sí puede Emilio acudir a lugares de más reconocido prestigio como la ópera. Sin embargo, Amalia es un ser cuyo hábitat fundamental es la casa, y fuera de ella no logra comportarse con normalidad. Amalia se identifica tanto con su casa que en las ocasiones en las que se cuentan sus salidas, se da a entender que está fuera de lugar: ella misma piensa que Balli puede sentirse incómodo si lo ven paseando con ella y con su hermano; elige un vestido pasado de moda para un paseo solitario en el que es descubierta por su hermano; o muestra un interés exagerado por la función la *Valkiria* de Wagner.

Balli es un burgués y un artista a la vez, cualidades que le permiten ampliar el estrecho horizonte permitido a la clase media. Es un elemento intermedio al que se le concede relacionarse con individuos de ambos mundos, en especial con mujeres de todas las clases sociales. Sin embargo, esta aparente ventaja es percibida por Balli como una condena que le impide gozar de una vida tranquila y familiar como la que posee su amigo Emilio. A excepción de los momentos que pasa en casa de los Brentani, Balli aparece siempre vagando por las calles, paseando o sentado en algún restaurante barato o un café. Aparte de su taller de pintura del que hablaremos más adelante, no se le conoce un espacio propio. Es libre y, como tal, cada rincón de la ciudad es susceptible de admitirlo como parte integrante del mismo, pero eso también implica no tener una identidad, no tener un lugar al que pertenecer.

Angiolina conoce los límites que le impone su realidad de joven mujer proletaria; sin embargo, no está dispuesta a asumirlos y emprende una lucha para conseguir escapar de una ciudad que la oprime. Para ello recurre a la única arma que le ha dado la vida, su belleza y su capacidad de conseguir lo que quiere de los hombres mediante una falsa inocencia y simplicidad.

La novela en la que Svevo concede mayor protagonismo a su ciudad natal es *La coscienza di Zeno*. El lector recorre con el personaje los escenarios más típicos de la vida triestina, llena de actividad especialmente comercial. Svevo nombra calles emblemáticas, la universidad, el parque cívico, el edificio de la bolsa. Al igual que Trieste, Zeno es un personaje complejo, no está ligado a nadie y busca desesperadamente un padre como la ciudad busca una patria a la que pertenecer. El espíritu de la ciudad es el espíritu del personaje y, como ella, reacciona con la guerra sacando lo mejor del carácter comercial en los momentos más difíciles.

El tema del enriquecimiento que experimenta la economía de Trieste durante la guerra aparece también en otros relatos como en *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* y en *Una burla riuscita*. En ambos los personajes se benefician de la inflación y de los vaivenes provocados por la inestabilidad de la bolsa para consolidar su capital durante la Primera Guerra Mundial.

Muchos de los relatos de Thomas Mann encuentran una ubicación fuera de su patria, en especial en Italia. Florencia, Roma, Venecia, Palestrina, la costa del mar Tirreno, son escenarios que aparecen en las narraciones del autor alemán. *Der Will zum Glück, Der Bajazzo, Enttäuschung, Tonio Kröger,* el drama *Fiorenza, Der Tod in Venedig, Mario und der Zauberer, Doktor Faustus* y *Der Erwählte* trasladan la acción, si no completamente, al menos en algún periodo, al país meridional. También debemos

incluir en esta selección la importante influencia italiana que ejerce en la trama el personaje de Settembrini en *Der Zauberberg*. Erwin Koppen (1990: 207-231) estudia el significado de los escenarios italianos en la obra de Thomas Mann. Una peculiaridad de los mismos es que rompe con el tópico creado por Goethe en torno a Italia como la nueva Arcadia. En los relatos de Mann, Italia adquiere una dimensión inquietante, diabólica. Tanto en *Der Tod in Venedig*, como en *Mario und der Zauberer* o en *Doktor Faustus* el elemento diabólico está presente. Italia representa la decadencia, el desorden, lo grotesco. Las calles venecianas con sus personajes singulares, la extraña moralidad de los veraneantes de Torre di Venere en *Mario und der Zauberer*, la misteriosa relación de la casa de Palestrina dónde se aloja Adrian Leverkühn con los espíritus, son elementos que destacan en la descripción que Mann hace del paso de sus personajes por este país. Un detalle interesante al que no alude Koppen es que sólo los protagonistas parecen advertir esta anormalidad, que pasa desapercibida para el resto de los allí presentes. Esa inquietud de ser los elegidos para ver la verdad se vuelve en todos los casos en un sentimiento ambiguo de cumplimiento de un deber aprendido - Aschenbach desea abandonar Venecia y avisar a la familia de Tadzio sobre la epidemia; el protagonista de *Mario und der Zauberer* siente la tentación de dar por finalizada su estancia en la playa; Adrian trata de negar la visión del Diablo - y un deseo de aprovechar una oportunidad que sola y exclusivamente a ellos se le ofrece. Todos optan por la segunda opción.

Cabe destacar también que en *Mario und der Zauberer* el elemento diabólico representado por el ilusionista Cipolla se mezcla con el auge de las tendencias fascistas de los habitantes del país. El creciente sentimiento nacionalista que comienza a extenderse por Italia se representa ante los ojos perplejos de unos turistas alemanes, que no terminan de asimilar la transformación que ha sufrido el antes tranquilo destino

estival. La preeminencia que se concede en el hotel a los clientes nacionales frente a los internacionales, con la reserva de los mejores puestos en el comedor o con el simple hecho de diferenciarlos con el apelativo de "nuestros clientes"; la falta total de sentido común en los incidentes con los hijos de la familia, primero por parte de una princesa romana alojada en el hotel que teme contagiarse de la tos de uno de ellos, y más tarde la irracional reacción de los veraneantes en la playa cuando la hija pequeña se quita el bañador para lavarlo en el agua; y por último el lamentable espectáculo de Cipolla que, ya enciende la fiebre nacionalista del público, ya provoca su ira haciendo comparaciones desfavorables entre la pequeña capital de provincias y Roma; todos estos elementos crean una atmósfera enrarecida que hace sacar de los veraneantes de origen italiano lo peor de sí mismos mientras que los alemanes son incapaces de huir ante la fascinación que estos hechos anormales les provocan.

En cualquier caso, si es cierto que el mal está presente en la Italia de Thomas Mann, Koppen olvida otro relato en el que la presencia divina elige Roma para manifestarse. Se trata del relato *Der Erwählte.* Los últimos capítulos trasladan la acción a la ciudad de los Papas. El lector percibe inmediatamente un cambio radical con respecto a los escenarios. Hasta ese momento la narración ha presentado la frialdad de las costas de Bretaña, la dureza, aunque fastuosa, del castillo ducal de Brujas, y la pobreza y precariedad tanto de la cabaña de los pescadores que llevan a Gregorius a la roca, como de la propia peña en la que habita el personaje durante diecisiete años. Frente a todo esto, la narración se traslada a una Roma de príncipes de la Iglesia y aristócratas que habitan en cálidos palacetes con jardines en los que se recuestan a descansar tras el almuerzo. Es precisamente en estos jardines en los que un cordero divino se aparece a los elegidos que han de salir a la búsqueda del nuevo Papa.

Junto a estos relatos, citando a Koppen nuevamente, aparecen otros en los que la presencia del elemento italiano va unida al tópico del viaje iniciático que todos los artistas deben tener. Italia es el escenario adecuado para desarrollar las cualidades estéticas, siguiendo los dictados del gran poeta. Así en *Der Bajazzo, Der Will zum Glück* o *Tonio Kröger* se traslada a los protagonistas temporalmente a una estancia en Italia en la que disfrutan de todos los encantos de la vida artística y ajena a toda norma. Sin embargo, estos personajes no encuentran allí su sitio. No pertenecen enteramente al mundo del arte, como ya afirmara Tonio Kröger en su carta a su amiga Lisaweta.

Pero sin duda, el escenario italiano de las narraciones de Mann que más ha trascendido es la ciudad de Venecia. En *Der Tod in Venedig*, la simbología de los lugares aporta una parte muy importante del significado del relato. La primera escena nos sitúa en un cementerio en Munich por el que Aschenbach está paseando. No puede ser aleatorio el que el lugar sea precisamente un cementerio y que en ese momento sienta que su creatividad ha llegado a un punto muerto del que no encuentra salida. La llegada a Venecia es también simbólica[22]. Tras desembarcar, un gondolero se ofrece a llevarlo al Lido. Sin embargo, Aschenbach se resiste a dejarse llevar por ese hombre que se burla de forma sarcástica de él. El lector no puede menos que recordar en este momento cualquier pasaje clásico referente a la laguna Estigia con su barquero Caronte. Por una parte, el espacio que ocupa la ciudad es un paralelo de los sentimientos del viajero, pero, por otro, su atmósfera opresiva contribuye a despertar esos sentimientos en el personaje. Mangariello (1975: 184) lo explica de la siguiente manera:

> Y es que, a partir de la elección de Venecia, han ido irrumpiendo con mayor frecuencia, los personajes que simbolizan la muerte, el marinero, el viejo que aparenta ser joven, y

22. Sobre la relación de Thomas Mann e Italia véase Ilsedore Jonas (1969): *Thomas Mann und Italien*, Heidelberg, Winter Verlag. Para una profundización en el simbolismo de la la ciudad de Venecia en la obra *Der Tod in Venedig*, véase SCHLAPPNER, MARTIN (1950): *Thomas Mann und die Französiche Literatur. Das Problem der Décadence*, Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde, Saalouis, Hausen Verlag, capítulo 8 "Venedig – Simbol der Wende", 239-263.

finalmente el gondolero. Aschenbach mismo recuerda "el último viaje", mientras se dirige –o es llevado- al Lido en una góndola. Precisamente las correspondencias se intensifican: góndola-ataúd, laguna-Stigia, gondolero-Caronte, incluso se menciona la palabra "Hades". Ya no se *alude* a lo mítico, ya se *está* en ese mundo.

Por último, una vez instalado en Venecia, el personaje se funde con el carácter sofocante de la ciudad caldeada por el Sirico y el olor denso de los desinfectantes con los que las autoridades rocían las calles. Aschenbach enferma a la misma vez que la propia Venecia y se va contagiando poco a poco de su propia hipocresía y servidumbre, que en un primer momento le resultó intolerable, y que termina asumiendo en su propia persona en su relación con Tadzio.

(...) "¡La consigna es callar!", pensó Aschenbach irritado y tirando los periódicos sobre la mesa. "¡Hay que silenciar el problema!" Pero, al mismo tiempo, un sentimiento de satisfacción embargó su alma al imaginar la aventura en que iba a verse envuelto su entorno inmediato. Pues la pasión, al igual que el crimen, se aviene mal con el orden establecido y el bienestar de la vida cotidiana, y cualquier dislocación del sistema burgués, cualquier confusión o calamidad que amenace al mundo le resultarán forzosamente gratas, porque conserva una vaga esperanza de sacar provecho de ellas. Aschenbach sentía, pues, un oscuro regocijo por lo que bajo el manto paliatorio de las autoridades estaba sucediendo en las callejas de Venecia, por ese perverso secreto de la ciudad que se fundía con el suyo propio, el más íntimo, y que también a él le interesaba tanto guardar. Pues nada angustiaba más al enamorado que la posibilidad de que Tadzio se marchara, y no sin temor se daba cuenta de que, si esto ocurría, él no sabría ya cómo seguir viviendo.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 87) (Anexo II, 6)

Otro aspecto interesante de esta relación de Aschenbach con Venecia es el diferente comportamiento que tiene el personaje cuando está en la propia Venecia y cuando se encuentra en el Lido. En la primera da rienda suelta a sus fantasías y a sus desatinos. El laberinto que forman las callejuelas de la ciudad es el escenario de las febriles persecuciones que lleva a cabo el escritor tras la figura de Tadzio, que es guiado por su institutriz. Se da entonces un juego de apariciones y ocultaciones al que solamente juegan ellos dos, y al que los demás permanecen ajenos. Aschenbach y Tadzio comparten ese secreto y Venecia, la ciudad hipócrita que oculta su verdadera faz ante sus visitantes, lo custodia. En el Lido, en cambio, en un ambiente más abierto, más fresco, todo queda a la vista y el viejo escritor debe guardar las apariencias. Observa a Tadzio de reojo, desde lejos, manteniendo una actitud de indiferencia, ya en la playa, ya

en el restaurante, ya en la terraza del hotel. El chico, en cambio, no hace distinciones y lanza miradas directas e incluso sonrisas indiscretas al anciano, al que le cuesta mantenerse imperturbable. El escenario, por tanto, marca en cierta medida la relación entre ambos.

Por su parte, también Svevo siente una inclinación especial por Venecia. Además de Trieste, esta ciudad es la única que nombra el autor (a excepción de un breve episodio situado en Milán en *Corto viaggio sentimentale*, en el que solamente se hace alusión a la estación de tren). Por motivos laborales, Svevo visitó asiduamente la ciudad de la laguna, más concretamente Murano, y tres de sus relatos cortos, *Marianno*, *Cimutti* e *In serenella*, conocidos como *Novelle Muranesi*, transcurren en Venecia. En todas ellas la laguna imprime un halo de nostalgia a unos personajes proletarios con graves problemas económicos. Por su parte, el señor Aghios comparte unas horas en Venecia con el joven Bacis a la espera de la salida de su siguiente tren. Ambos aprovechan este periodo para visitar la cuidad y pasear en góndola. El lugar favorece las ensoñaciones del señor Aghios, que comienza a fantasear sobre unos conocimientos que no tiene sobre la ciudad y sus palacios. Se cree en la obligación de hacer de cicerone del joven melancólico que ha conocido en el tren y menciona sin parar fechas, nombres, canales y ríos de la ciudad, él que sólo conoce un camino para bajar hasta la Plaza de San Marcos. En cualquier caso, este capítulo permite al lector recorrer los canales de una Venecia ya dormida, en las últimas horas de la tarde hasta medianoche, hora en la que Aghios coge de nuevo su tren.

Antes de pasar al análisis de los espacios reducidos e íntimos, debemos comentar un emplazamiento que desempeña una función muy significativa en la obra del Mann, la

playa y, más concretamente, el mar. El propio autor en diversas ocasiones se refiere a la relación que desde niño ha establecido con el mar gracias a las vacaciones pasadas con su familia en la localidad de Travemünde:

> (...) Es el mar, el Báltico, que vi por primera vez siendo muy pequeño en Travemünde, el Travemünde de hace cuarenta años, con su viejo establecimiento balneario de estilo Luis Felipe, los chalés suizos y el templete de la música donde Hess, el jefecito de los largos cabellos de gitano, daba conciertos al frente de la su orquesta. Yo me ponía de cuclillas sobre los caminos, en el perfume de boj aspirando insaciablemente y con toda mi alma sus efluvios. (...) En este lugar, el mar y la música penetraron para siempre en mi corazón en una asociación ideal de sentimientos, y algo ha surgido de esta alianza de ideas y sentimientos: la narración, una prosa épica. Para mí, la noción de lo épico está siempre estrechamente asociada con el mar y la música, en alguna medida ha hecho de ellos sus componentes; y exactamente igual que C. F. Meyer ha podido decir de su poesía, que en ella brillaba por todas partes el reflejo de los neveros, la enorme luz apacible, yo estaría tentado de decir que el mar, su ritmo, su trascendencia musical, están de alguna manera misteriosamente presentes en todas mis obras, incluso aunque no vengan a cuento, como es el caso frecuente. Sí espero haber rendido un pequeño homenaje al mar de mi infancia, a la bahía de Lübeck.
>
> (Thomas Mann, 1975: "Lübeck, forma de vida espiritual", 38-39) (Anexo II, 7).

> (...) El mar no es un paisaje, es la experiencia de la eternidad, de la nada y de la muerte, un sueño metafísico. Poco más o menos sucede con las regiones de las nieves eternas, el aire rarificado. El mar y la alta montaña no forman parte del campo, son elementales en el sentido de una grandeza suprema y salvaje, extrahumana.
>
> (Thomas Mann, 1975: "Lübeck, forma de vida espiritual", 44) (Anexo II, 8).

> (...) Los períodos más felices de mi infancia eran, sin embargo, las semanas de vacaciones que pasábamos todos los años, durante el verano, en Travemünde. Por la mañana nos bañábamos en la playa de la ensenada que allí forma el Báltico, y las tardes las pasábamos a los pies del templete de música situado delante del hotel, por el cual sentíamos un amor casi tan apasionado como por los baños. El ambiente idílico, refinado, cobijador y apacible de esta estancia allí, con sus comidas de varios platos en la *table-d'hôte*, me satisfacía de un modo indescriptible, favoreciendo mi inclinación – sólo mucho más tarde medianamente corregida – por la pereza soñadora. Y cuando aquellas cuatro semanas, que al principio parecían interminables, se acababan y teníamos que volver a casa y reanudar la vida ordinaria, un suave dolor de compasión para conmigo mismo me desgarraba el corazón.
>
> (Thomas Mann, 1990: "Relato de mi vida", 10) (Anexo II, 9)

Los personajes mannianos desarrollan un vínculo con el mar, cuya cercanía y contemplación fomenta la expansión de sus sentidos y de su pensamiento. Este paisaje produce un efecto liberador y favorece en estos individuos la reflexión sobre sí mismos; en definitiva, crea el ambiente propicio para que el personaje alcance la lucidez que no consigue encontrar en el mundo civilizado.

El último pasaje de los comentarios de Thomas Mann sobre el mar podría fácilmente compararse con el episodio en el que Hanno Buddenbrook es enviado a pasar unas semanas en la playa para fortalecer su débil complexión (anexo II, 10). Sin

embargo, la estancia en Travemünde no hace más que aumentar su melancolía. Es allí donde Hanno se encuentra feliz por completo, sin responsabilidades, simplemente viviendo para la tranquilidad de su espíritu. Hasta le incomodan las visitas de su padre y de los que como él, a causa del trabajo, sólo pueden permitirse pasar el domingo con sus familias. Para él, la playa significa libertad, paz exterior e interior, mientras que su vida en la ciudad está condenada a las continuas curas del doctor Langhals, los enfrentamientos con los jóvenes Hagenström y la rutina del colegio. Cuando regresa lo invade la melancolía y sólo su madre y, a su manera, su tía Tony comprenden su sentimiento. Y es que Antonie vivió también en su adolescencia los mejores momentos de su vida en su estancia en la playa. Es allí donde conoce a su verdadero amor y donde por primera vez ve la vida con una mirada distinta a la estrictamente burguesa.

El encuentro de Tonio Kröger con el mar se produce en Dinamarca, durante ese viaje que emprende para encontrarse a sí mismo. La corta travesía marítima que separa el puerto de Hamburgo de las costas de Copenhague le da opción al personaje de recordar la antigua vinculación entre él y el Báltico forjada en los días estivales de su infancia. La bravura del mar en ese momento despierta en él una pasión que llevaba mucho tiempo reprimida, pero que aún no acaba de abrirse paso con total libertad:

> Cayó la noche y ya la luna ascendía rodeada de un aura plateada, cuando el barco de Tonio Kröger ganó el mar abierto. Estaba en pie, cerca del bauprés, envuelto en su abrigo, cara al viento que iba en aumento, y miraba las formas lisas y fuertes de las olas agitadas, mientras chocaban entre sí para luego separarse, de repente, en direcciones insospechadas y despedir una brillante espuma...
> (...) Y ahora, ante el mar, vio desde lejos la playa en la que, de niño, escuchó los sueños estivales del mar, vio la señal del faro y las luces del balneario donde se hospedaba con sus padres... ¡El Báltico! Se inclinó contra el fuerte viento salado que corría libre y sin obstáculo alguno, zumbando en sus oídos hasta provocarle un ligero vértigo, un atolondramiento suave, en el que se hundían lentamente todos los recuerdos malos, todos los tormentos y sinsabores, deseos y esfuerzos. (...)
>
> Las nubes pasaban a gran velocidad ante la luna. El mar bailaba. Las olas no llegaban ordenadamente, con crestas redondas y a ritmos regulares: el mar que se alcanzaba a ver a la luz pálida y titilante aparecía rasgada, azotada y tumultuosa y lanzaba al aire chorros como altas llamaradas, hacía surgir formas angulosas e inverosímiles junto a los torbellinos en ebullición y parecía lanzar alocadamente la espuma por los aires con la fuerza de brazos descomunales. (...)
>
> Tonio Kröger se agarró a un cabo tensado y miró las olas, aquel desbordamiento estrepitoso. Empezó a sentir un grito de alegría en su interior y le pareció que era lo bastante fuerte como para oírle por encima de la tormenta. En él resonaba un canto al mar pletórico de amor. Feroz amigo de mi juventud, una vez más nos reunimos... Pero dicho eso, acababa el

> poema. No estaba terminado, le faltaba el toque final, aún había que conferirle, sin pasión, una unidad. Su corazón vivía...
>
> Se quedó así mucho tiempo; luego se tendió en un banco, junto al puente, y miró al cielo, en el que centelleaban las estrellas. Incluso logró dormir unos instantes. Y, en su somnolencia, el frío del agua, cuando el mar le salpicó unas gotas de espuma en el rostro, le pareció una caricia.
>
> (*Tonio Kröger*, cap. VII, 174-178) (Anexo II, 11).

Más tarde, ya en tierra firme, pasa la mayor parte de su estancia en el pequeño hotel costero al norte de Dinamarca, en la playa, observando los cambios de colores del mar y leyendo envuelto en el incesante movimiento y sonido del mar (anexo II, 12).

En *Der Tod in Venedig*, la playa se convierte en un auténtico *locus amoenus*, tal vez alejado de los cánones tradicionales, pero que en definitiva cumple la misma función, es decir, crear un ambiente natural cuyas condiciones espaciales impregnan todos los sentidos favoreciendo la relación amorosa. En la playa del Lido, Aschenbach se deja embriagar por el sonido del mar, por su olor fresco y acre, por las distintas tonalidades del agua y el cielo, por el sabor de las fresas frescas que compra a un vendedor ambulante o por el calor del sol sobre sus miembros. Todos sus sentidos se ven activados por ese ambiente en el que destaca, embellecido por todos estos ingredientes, la figura de Tadzio, que suele recortarse sobre el mar de fondo. Precisamente en la primera visita del protagonista a la playa observa la salida del agua después del baño del joven polaco y no puede evitar rememorar el viejo mito del nacimiento de Venus, reforzando de esta manera el trasfondo amoroso que implica este espacio marino. Si bien los encuentros fortuitos entre el escritor y el muchacho se dan en diversos lugares, la playa se presenta como el escenario más placentero. Es precisamente ahí donde Aschenbach sucumbe a la enfermedad mientras observa al joven Tadzio en la orilla señalando el horizonte como si le mostrase el camino que a partir de ahora tiene que seguir (anexo II, 13).

Por su parte, aunque *Der Zauberberg* se desarrolla exclusivamente en las montañas suizas, Thomas Mann introduce una escena costera en la que de nuevo, como

en *Der Tod in Venedig*, el ambiente recrea un *locus amoenus*. El sueño o, si se prefiere, la visión que sufre Hans Castorp a consecuencia del cansancio, de la fiebre y el frío en el episodio "Schnee" recrea una playa mediterránea concurrida de muchachos y muchachas hermosos que disfrutan de la bondad del clima, del sol, de la frescura del agua, de la relajación de la libertad. Una madre que amamanta a su hijo, un joven que susurra palabras al oído de una chica, niños que juegan, adolescentes montando a caballo, pescando y tirando con arco forman una escena con claros matices míticos. Como Aschenbach, Castorp asiste a la misma como un observador y se siente incómodo por importunar con su presencia, profana en cierto sentido, a los que el narrador denomina "los hijos del sol". Hans se siente atraído por toda esa belleza pero sabe que no pertenece a ella, entre otras cosas porque él es hijo de otro mar, no el cálido Mediterráneo, sino a un mar más frío y violento de su país de origen. En todo momento se siente un intruso y ese sentimiento se confirmará cuando el sueño se vuelva pesadilla y se enfrente a las viejas brujas que en el templo descuartizan y devoran a un niño, y que lo expulsan del lugar sagrado con palabras malsonantes (anexo II, 14).

Por último debemos referirnos a un relato, *Mario und der Zauberer*, que rompe la tónica que hasta ahora ha venido presentando la narrativa de Mann. La playa en este caso no se concibe como un reflejo del sentimiento del personaje, sino que, al igual que toda la localidad de Torre di Venere, es una representación de la sinrazón del sentimiento patriótico y fascista de la Italia del momento. A diferencia de la playa privada y reservada para los huéspedes selectos y aristocráticos referida en *Der Tod in Venedig*, la playa de Torre di Venere está invadida por una multitud de ruidosos veraneantes de clase media que se empeñan en poner de manifiesto la superioridad italiana, al menos en su país, frente a los visitantes extranjeros. Los gritos y la constante vigilancia a la que se sienten sometidos los protagonistas del relato hacen que por

primera vez en una obra de Thomas Mann, la playa no sea un icono de paz espiritual ni un medio de conexión entre el personaje y la naturaleza, sino un verdadero *locus horrendus* (anexo II, 15).

Pero no sólo los grandes espacios como ciudades y naciones tienen un alto valor simbólico, sino que los pequeños espacios individuales, aquellos en los que los personajes desarrollan su vida cotidiana, establecen una fuerte relación con los protagonistas de las obras de Thomas Mann e Italo Svevo, hasta el punto de que personaje y espacio se funden en uno sólo. El interior de las casas es el espacio predilecto de ambos autores.

En el caso de *Der kleine Herr Friedemann,* su figura tímida e introvertida se adapta al tipo de vida que lleva y al espacio en el que habita. Sigue compartiendo la casa paterna con sus tres hermanas solteras, pero para él se reserva unas habitaciones apartadas de la rutina del hogar, en las que puede entrar y salir sin ser molestado. Su habitación le sirve de refugio, por ejemplo, durante la visita de los Rinnlingen. El lector acompaña al protagonista a su ambiente más íntimo; sin embargo, en casa de los Rinnlingen se limita a los espacios destinados a las visitas: en primer lugar el salón en el que Friedemann conversa con Gerda por primera vez y, más tarde, el jardín trasero de la casa en el que se está celebrando una fiesta.

La casa de la Mengstraße es el símbolo de la familia Buddenbrook. Su imagen de grandeza es la que inspira ese apellido y muestra el poder económico y social de los mismos. Una decoración excesivamente rococó nos muestra el grado de importancia que tenía en los primeros años de la familia demostrar el poderío económico de grandes comerciantes y miembros de la jerarquía patricia de los cónsules. Pero la familia Buddenbrook no fue siempre una gran familia de comerciantes. De hecho, no siempre

vivieron en la casa de la Mengstraße, sino que la compraron a unos ricos venidos a menos, los Ratenkamps. Cuando los Buddenbrooks llegan a su fin, los Hagenströms compran la casa y la decoran con mobiliario más moderno. La posesión de la casa es un símbolo de poder. Koopmann (1962: 61-64) considera que la casa significa la unidad de la familia. En el caso de la compra de la casa de la Mengstraße por parte de Johann Buddenbrook Senior, es muy significativo que deje fuera de esta transacción comercial a su primogénito Gotthold, único hijo que tuvo con su primera esposa y con el que tiene grandes diferencias. El viejo senador pretende empezar una nueva vida con la familia que él considera la verdadera y la casa será la base de la nueva alianza, en la que Gotthold no tiene cabida. La casa señorial, además, cumple la función de ser la fachada de la familia de cara al exterior. Su grandeza es el espejo de la grandeza de los negocios familiares.

Por su parte, cuando Thomas Buddenbrook llega a ser cabeza de familia, decide vender la casa de la Mengstraße para comprar una en la Fischergrube. Alega buscar una vivienda con mejores instalaciones y más comodidades para la familia. Pero, en el fondo, pretende encontrar en la nueva casa un sentimiento de limpieza, novedad, tranquilidad y fuerza que ya no obtiene de los viejos muros en los que ha pasado los peores momentos de su vida. Su hermana Tony, en cambio, siente la pérdida de la casa materna. Ella alega que "quién es feliz, permanece en su sitio". En eso tiene razón. Tom no busca comodidades sino una oportunidad de empezar de cero. Parece que su vida ha llegado a su punto álgido. Ha sido nombrado senador, ha nacido su hijo Hanno. Ahora desea, como lo hizo su abuelo, cerrar filas en torno a una posible vía hacia la felicidad. Otra vez la casa se convierte en una extensión de los propios sentimientos de la familia. Sin embargo, hay una diferencia entre la venta de la casa por parte de los Ratenkamps y de los Buddenbrooks. Los primeros venden la casa por necesidad económica. En el caso

de Thomas Buddenbrook, la venta de la casa se realiza en un momento en el que Thomas quiere adquirir una nueva casa más lujosa y bonita. Vende la casa porque no se encuentra bien en ella. Es una huida de un lugar que no le hace feliz. Diersen (1975: 37-38) señala el hecho de que los Hagenströms no son solamente nuevos ricos, sino que aportan una nueva mentalidad. Se trata de la lucha entre la nueva burguesía de la era Bismarck frente a la burguesía anquilosada de la ciudad hansenita de Lübeck.

Con respecto a la casa en sí, el espacio más relevante es el salón en el que se celebran las reuniones familiares que, a medida que la familia se va desintegrando, cada vez son más esporádicas. En esta sala también se encuentra el libro en el que los Buddenbrook van anotando los hitos más importantes de su historia. Y es en este cuarto en el que se ubica el piano que se convierte en el medio de expresión del joven Hanno y de su madre. En realidad, el salón es la única estancia de la casa que conocemos. Al lector no se le permite acceder al resto de las habitaciones, como si de un invitado se tratara. Si recordamos, por ejemplo, la escena reseñada en el apartado "Conflicto padre-hijo" en el que Thomas Buddenbrook entabla una conversación con Hanno sobre los trabajos escolares del chico, este encuentro se lleva a cabo en el pasillo de la parte superior de la casa. Thomas sube al primer piso para escuchar qué ocurre en la estancia en la que se encuentra su esposa con el teniente von Throta y Hanno pasa casualmente por allí. También en esta ocasión el lector queda excluido de la intimidad de las habitaciones, como el propio Tom.

Wälsungenblut también introduce al lector en la intimidad de la vivienda de los personajes. La primera escena se sitúa en el salón durante un almuerzo al que asisten todos los habitantes de la casa y el señor Beckerath como invitado. Se percibe ya desde esta primera escena la eminencia de la casa señorial, aunque decorada con pésimo gusto y alguna que otra extravagancia, como el gong que utilizan para llamar a la mesa, un

auténtico órgano de iglesia que adorna el descansillo de la escalera, tapices del siglo XVII o el par de orquídeas que adornan cada servicio de la mesa. La segunda escena se traslada al dormitorio del joven Aarenhold y se describe su preparación minuciosa para la noche en la ópera. La habitación de la chica no aparece, el lector, al igual que su hermano, la encuentran ya vestida y arreglada. El palco privado que comparten los gemelos Aarenholds es el tercer escenario y goza de una privacidad muy cuidada. Por último, se vuelve al dormitorio del hermano en el que la chica tiene libre acceso, evitando así cualquier tipo de trabas a su relación.

Königliche Hoheit presenta un tipo concreto de vivienda, en este caso palacios, para cada uno de los personajes, en función de su propia personalidad. Así, el melancólico y enfermizo Albrecht habita el palacio principal, frío y antiguo, incómodo y demasiado grande para poder ser atendido como debiera, debido a la escasez de medios económicos. Ditlinde, la hermana pequeña, se traslada a una casona luminosa y llena de plantas que alegran cada estancia, propiedad del rico empresario con el que se ha casado. La alegría que reina en esta casa es el reflejo de las ganas de vivir de Ditlinde. Klaus Heinrich se traslada a otro palacio familiar, Ermitage, de dimensiones más modestas, igualmente frío y con el mobiliario justo para no llamar la atención por su modestia, pero sin excesivos lujos, tal y como es él personalmente. La casa de los Spoelmann, en cambio, un antiguo palacio perteneciente a la familia real, el llamado Delphinenort, se basa en el lujo y no se repara en gastos para rehabilitarla y decorarla acorde con los gustos de los nuevos inquilinos. De hecho, la rehabilitación del palacio es un símbolo de lo que más tarde la familia Spoelmann hará por el resto del país. Un hecho que alegra a los habitantes de Grimmburg es que dicho palacio no posee muros que lo separen de los jardines públicos que llegan hasta su misma puerta. Así, todo ciudadano está autorizado a pasear por sus inmediaciones y observar el estilo de vida de

los nuevos habitantes de la ciudad. Por otra parte, existe otro espacio que está muy unido al destino de la familia: se trata del pequeño jardín interior del gran palacio ducal. En él se encuentra un rosal que da hermosas flores rojo sangre, pero cuyo olor es absolutamente desagradable. Según la leyenda, el rosal mudará su hedor en perfume cuando el reino supere sus dificultades.

Los espacios íntimos son muy apreciados en un lugar en el que lo aséptico lo domina todo, como es el sanatorio Berghof. En un primer momento, el cuarto de Hans está totalmente despoblado de cualquier muestra de identidad propia; de hecho, su intención es permanecer solamente tres semanas allí. Sin embargo, cuando decide quedarse a seguir una cura, va adecuando su cuarto a su propia personalidad, con los libros que estudia sobre anatomía o flora, o con el telescopio que instala en el balcón. Por otra parte, esta intimidad es parcial, puesto que todas las habitaciones están unidas por el balón corrido en el que descansan los enfermos, y por el que a veces accede al cuarto el doctor Krokowski en su ronda diaria. Una habitación muy personal también es la del melancólico consejero Behrens. En ella se dedica a su pasión por la pintura y la anatomía. Por otra parte, la decoración de las habitaciones que tienen alquiladas a un sastre Naphta y Settembrini es representativa del carácter de ambos. La de Naphta tiene una decoración lujosa que contrasta en gran medida con la pobreza del resto de la casa. Merece la pena reseñar aquí un fragmento en el que se describe dicho cuarto para así ver el contraste con el de Settembrini:

> En cualquier caso, aquel interior era distinguido y lujoso, y a pesar de la mesa de escritorio y las librerías, no tenía el aspecto de un cuarto de trabajo, pues había demasiada seda morada y púrpura, cortinas que ocultaban las feas puertas, muebles tapizados e incluso un tapiz que se extendía en la pared delante de la segunda puerta. Había sillones de brazos retorcidos y almohadillados, agrupados en torno a una mesa redonda con incrustaciones de metal, detrás de la cual había un canapé del mismo estilo cargado de almohadones de terciopelo de seda. Las librerías, que ocupaban la anchura de la pared al lado de las dos puertas eran, lo mismo que la mesa, o más exactamente que el secreter, de caoba esculpida, con puertas vidrieras detrás de las cuales pendían cortinillas de seda verde. En el rincón, a la izquierda del grupo de sillones, se veía una obra de arte, una gran escultura de madera policromada colocada sobre un zócalo cubierto con una tela roja, una escultura que provocaba una especie de espanto interior, una *Pietà* ingenua y expresiva hasta lo grotesco. La Virgen aparecía con una cofia, el entrecejo fruncido, la boca

> oblicua torcida por los lamentos, y el Cristo sobre las rodillas; era una escultura primitiva, de proporciones arbitrarias y anatomía violentamente exagerada que testimoniaba la ignorancia del escultor; la cabeza estaba erizada de espinas, el rostro y los miembros maculados y goteando sangre, con gruesos coágulos rezumando de la herida del flanco, de las llagas de las palmas de las manos y los pies. Aquella curiosa escultura confería a la habitación tapizada de sedas un acento particular. El papel pintado, visible por encima de las librerías y a los lados de las ventanas, había sido con toda evidencia elegido por el realquilado, pues el verde de sus bandas verticales era el mismo que el de la gruesa alfombra que se hallaba extendida sobre el suelo. El techo era bajo, frío y agrietado; una pequeña lámpara veneciana pendía de él. Las ventanas estaban veladas con cortinas de color crema que llegaban hasta el suelo.
>
> (*Der Zauberberg*, cap. VI, "Del reino de Dios y de la liberación perversa", 544-545) (Anexo II, 16)

Frente a toda esa suntuosidad fruto de la condescendencia de la Orden Jesuita para con uno de sus miembros, el espacio que ocupa Settembrini se caracteriza por la austeridad. No busca la comodidad, sino la funcionalidad. La mayoría de sus muebles son heredados, lo que les infunde el respeto que el propio Settembrini siente por sus antepasados. De ese modo, unas cuantas sillas viejas colocadas ordenadamente junto a la pared imprimen a la habitación un significado político, casi revolucionario, que inspira el trabajo del italiano:

> (...) En realidad no se trataba de un piso. Era sencillamente un desván, con las vigas desnudas, una atmósfera de granero y un olor a madera caliente. Pero ese desván tenía dos departamentos y el capitalista republicano los habitaba. Servían de estudio y dormitorio a ese bello espíritu colaborador de la *Sociología de los Sufrimientos.*
>
> Los mostró alegremente a sus jóvenes amigos y calificó su compartimiento de aislado e íntimo, a fin de sugerirles las palabras exactas de que podían servirse al hacer su elogio, lo que hicieron en efecto de común acuerdo.
>
> Era encantador – dijeron ambos -, discreto e íntimo, tal como había dicho. Lanzaron una mirada al pequeño dormitorio en el que un trozo de alfombra se extendía junto a la cama, luego examinaron el gabinete de trabajo, que estaba amueblado sumariamente, pero que mostraba, al mismo tiempo, un orden lleno de frialdad. Cuatro sillas pesadas y antiguas, con asiento de enea, se encontraban colocadas simétricamente a ambos lados de la puerta, y el canapé se hallaba también apoyado contra la pared, de manera que la mesa redonda, cubierta con un tapete verde, sobre la que se veía colocada a guisa de adorno una botella de agua tapada con un vaso, quedaba en el centro de la habitación.
>
> Libros encuadernados o en rústica descansaban, apoyados oblicuamente unos contra otros, sobre una pequeña estantería, y al lado de la ventana abierta se elevaba un pupitre de una construcción ligera, delante del cual había una pequeña alfombrilla. Hans Castorp se sentó un momento en el taburete en que se sentaba Settembrini para estudiar, con una finalidad enciclopédica y desde el punto de vista de los sufrimientos humanos; apoyó el codo en el plano inclinado y declaró que la habitación era discreta y simpática. De esta manera – dijo- debería el padre de Lodovico aparecer en Padua ante su pupitre, con su nariz fina y larga, y se enteró de que, en efecto, era el pupitre del difunto sabio el que tenía ante sus ojos, y de que las sillas de enea, la mesa y la misma botella de agua habían pertenecido al abuelo *carbonario* y amueblaron en Milán su gabinete de trabajo. Era impresionante. La fisonomía de las sillas adquiría un aspecto político y revolucionario a los ojos de los jóvenes; Joachim abandonó la silla en que estaba sentado inocentemente para contemplarla con desconfianza y no se volvió a sentar.
>
> (*Der Zauberberg*, cap. VI, "Del reino de Dios y de la liberación perversa", 562-563) (Anexo II, 17)

Otra de las habitaciones adecuadas al carácter del paciente que la habita es la de Myheer Pepeerkorn. No se corresponde con el resto de las habitaciones de Berghof, sino que es más amplia, comparte un salón con la de la señora Chauchat y cuenta con dos camas de madera de gran tamaño, sillas tapizadas, una alfombra y mesas de patas curvas. A todo este ambiente imprime una atmósfera oriental el exotismo de su fiel criado malayo.

Por otra parte, frente a tanta individualidad tenemos el espacio colectivo del salón comedor, que no por ser colectivo es comunal. De hecho, las mesas se hallan distribuidas siguiendo un estricto orden social en el que las diferentes clases no se mezclan, ni incluso las diferentes nacionalidades. Los únicos espacios en los que los habitantes de Berghof pueden mezclarse son el salón de recreo en el que se ubica posteriormente el gramófono, las escaleras de entrada en la que algunos domingos se ofrecen conciertos, la sala de conferencias y los jardines y paseos que rodean al sanatorio. De manera que, frente a la primera concepción que se pueda tener de un lugar destinado exclusivamente a aspectos terapéuticos, se observa cómo cada personaje procura expresarse a sí mismo mediante el espacio que le se le concede, trata de aferrarse así a una individualidad que la estancia prolongada en ese lugar amenaza con arrebatarles.

Cuando Lotte visita a Goethe en la cena a la que ha sido invitada junto con sus parientes de Weimar y su hija Lottita, se queda sorprendida de ver la exactitud con la que encajan los modos refinados y señoriales que a lo largo de los años ha desarrollado su amigo de juventud con la casa en la que habita. La posición que ocupan todos los comensales en la mesa del salón comedor le recuerda a Lotte las escenas de las cenas ofrecidas por Lutero en las que él ofrecía su saber y sus enseñanzas a sus discípulos que lo escuchaban embelesados. Frente a esa magnificencia tenemos el capítulo anterior que

nos presenta a un Goethe retraído en sus pensamientos y refugiado del mundo en su cuarto, al que sólo acceden los más íntimos. De hecho, Lotte ha sabido por las conversaciones que ha tenido con los lugareños, que Goethe no es muy dado a abandonar su casa y que sólo visita a aquellos conocidos que sabe que pueden proporcionarle la libertad y el descanso que él precisa. La habitación de Lotte, en cambio, en el hotel Elephante parece abierta a todo el que solicita una audiencia. Lotte no puede impedir esas visitas a las que la compromete el camarero de habitación. La gente quiere conocer a la que inspiró a la Lotte de Werther y consideran que conocer la historia que cuenta la novela es un factor suficiente para conocer a la persona real que hay tras el personaje. La propia Lotte espera que Goethe vaya a visitarla al hotel, pero el gran poeta no se rebaja a tanto y envía a su hijo. Será en un espacio aún más íntimo en el que por fin se encuentren ambos y se muestren tal y como son, el coche particular de Goethe que recoge a Lotte a la salida del teatro.

Ya hemos visto la importancia que tienen las casas en la narrativa de Thomas Mann. En el caso de *Doktor Faustus*, Adrian se decide por una granja a las afueras de Munich como residencia definitiva después de haber probado en diversos alojamientos temporales porque, según Zeitblom, se asemeja mucho a su casa familiar. El patio de entrada en el que crece un árbol bajo el que poder sentarse, como en su casa paterna, o la existencia de un perro guardián, son detalles que reproducen la infancia del compositor. Este apego a los recuerdos familiares resulta un tanto extraño si tenemos en cuenta que la relación que Adrian sigue manteniendo con su familia es muy esporádica y distante. De hecho, la hermana lo deja al cuidado de su hijo pequeño porque no encuentra una solución mejor, no tiene a nadie más con quién dejar al pequeño. En esta granja vive como inquilino ocupando unas habitaciones, entre las que se encuentra un

estudio en el que realiza su trabajo de compositor. Este cuarto se caracteriza por la oscuridad, necesaria durante las crisis de jaquecas de Adrian.

La importancia de los espacios en la tetralogía *Joseph und seine Brüder* se percibe especialmente en la tercera parte, *Joseph in Ägypten*. En la casa de Putifar, cada habitante tiene un lugar destinado. Los sirvientes son asignados a tareas que los restringen a unos espacios y no a otros. Los mismos dueños de la casa no se mueven en ella con libertad, sino que respetan las zonas que corresponden al dominio de los otros. La propia esposa de Putifar confiesa al enano Dudu que no tiene acceso libre a las habitaciones privadas de su esposo. La razón es que él no tiene ninguna obligación de tener esta deferencia con ella, puesto que no tienen ningún hijo en común que los una, (ni los tendrá nunca pues recordemos que Putifar es un eunuco). Sin embargo, poco a poco Joseph va conquistando estos espacios estancos, se desliza por ellos con facilidad y se aprovecha de los beneficios que esta libre circulación le aporta. El primer espacio íntimo al que accede Joseph en calidad de esclavo mudo es al pequeño jardín interior en el que los ancianos padres de Putifar reposan cada tarde antes de la cena. Es un ambiente milimétricamente ordenado, en el que todo se sitúa en el lugar justo que le corresponde. Allí los ancianos se sienten libres para conversar sobre temas que no comentarían delante de su propio hijo. Joseph, el esclavo mudo, no cuenta en absoluto, es sólo un objeto, una mesa en la que colocar las bebidas de los "sagrados padres", pero aunque permanezca mudo, no es sordo. Tras su ascensión de simple siervo a siervo personal de Putifar, pasa a servir la bebida del señor en las comidas que comparte con su esposa y sus padres, y además es su lector personal, con lo que accede también al dormitorio de éste. Otra de sus funciones es aprender el oficio del mayordomo, Mont-kav, y desearle las buenas noches tal y como hacía con el anciano comerciante ismaelita, lo que le abre también las puertas del cuarto privado del mayordomo. La

importancia de esta permisividad radica en que la inclusión en estos espacios, cerrados al resto de los hombres, supone una fuente inmensa de información que el joven Joseph sabe almacenar y madurar en espera del momento adecuado para poder utilizarla. Sin embargo, hay lugares a los que no le está permitido llegar, lugares en los que el envidioso enano Dudu conspira contra él. A esos espacios, sin embargo, tiene acceso, gracias a su pequeño tamaño y a su habilidad para el espionaje, otro enano, en este caso favorable a la causa de Joseph, el pequeño bufón Bes-em-heb. Es él el que, oculto en extraños escondrijos, mantiene informado al muchacho de las injurias de Dudu. Como vemos, el dominio del espacio es un elemento fundamental en la carrera ascendente del hijo de Jaakob.

Si hasta ahora hemos hablado de una cierta identificación del espacio con los personajes que lo habitan, en *Der Erwählte* deberíamos definirlo más como una fusión del personaje y el ambiente. Gregorius llega a formar parte de la roca en la que habita durante diecisiete años. Ambos se complementan. Ella lo alimenta con su "leche primigenia" que emana de la misma roca, y él transforma su cuerpo, encogiéndose hasta llegar a tener el tamaño y la forma de un erizo, para adaptarse así a las inclemencias y la topografía del pequeño islote en medio del lago en el que habita.

Por otro lado, cabría destacar en esta novela la continua tendencia de los personajes masculinos a mantener encerrada a la duquesa Sibila. Ya de joven, su padre le impide casarse y la mantiene bajo la protección de sus muros. No podemos hablar de encierro, pero sí de una limitación de su libertad, o al menos, una limitación de las oportunidades que el resto de las chicas de su edad tienen. Cuando queda embarazada, es trasladada a la casa del conde Eisengrein, que la encierra en un cuarto, bajo los cuidados de su esposa, hasta que da a luz. El encierro de su propia persona es el símbolo del propio secreto que los demás tratan de ocultar. Más tarde, ya duquesa, será el

príncipe Roger, el Perilla, el que asedie la ciudad de Brujas y la someta a un nuevo encierro, en un intento de contraer matrimonio con Sibila. Por último, cuando Gregorius descubre toda la verdad, ordena a su madre y esposa que se recluya en un asilo y que pase su vida haciendo obras de caridad en penitencia por su pecado de incesto. Como vemos, toda la vida de Sibila está marcada por hombres que continuamente pretenden mantenerla bajo tutela, bajo llave. En todos estos casos, ella no actúa por propia voluntad, y es precisamente en los momentos en los que actúa libremente en los que comete pecados: cuando yace con su hermano o cuando pide deliberadamente la mano de su hijo al Consejo. En ninguno de estos momentos ella se siente responsable ni arrepentida. Actúa por instinto y tal vez ese afán masculino por encerrar a la duquesa sea el deseo de dominar aquellas facetas del ser humano que no se pueden controlar. El encierro físico, lleva aparejado, por tanto, un intento de represión espiritual.

En *Die Betrogene* el espacio que refleja la personalidad de la protagonista no es un espacio interior, sino los jardines por los que pasea con su hija. Rosalie está tan unida a la naturaleza que sólo en ella se siente realmente ella misma. Es durante estos paseos cuando explica su filosofía de la vida a su confidente, Anna. Allí se muestra tal y como es. En la casa, en cambio, durante las cenas informales a las que asiste el profesor Keaton, Rosalie se comporta de una manera afectada, exagera los halagos hacia el joven y busca en todo momento ser el centro de atención. Por otra parte, la visita al castillo con sus hijos y Keaton le ofrece la oportunidad de dejarse llevar por el espíritu romántico del edificio. En el palacio se oculta una doble moral. Por un lado están los grandes y señoriales salones, los amplios pasillos y dormitorios, que parecen ofrecer al público la cara más honesta de la aristocracia. Y por otro están los pasadizos secretos que comunican habitaciones y llevan a recámaras ocultas. Rosalie se deja llevar por el doble juego del palacio, que rápidamente identifica con su propia persona y con su

relación con Keaton, y arrastra al muchacho a uno de esos pasadizos para dar rienda suelta a sus sentimientos reprimidos. Es en este momento íntimo en el que su enfermedad se muestra con toda claridad. El canto del cisne en el jardín del palacio, casi amenazador, es una llamada de alerta de la naturaleza a su hija más querida.

Anteriormente hemos hablado de la importancia de la ciudad en la obra de Svevo, pero igualmente importante son los espacios íntimos, el hogar y las habitaciones particulares. Especialmente en las tres novelas, las casas en las que habitan los personajes los definen, los limitan y son una extensión de su propia personalidad. Sin duda, este hecho no es aleatorio sino que responde a un plan predeterminado por el autor, que lleva la construcción de la ideología, el sentimiento y el pensamiento de los personajes más allá de los límites de sus propios cuerpos.

En *Una Vita*, además de las oficinas del banco que representan la opresión del mundo laboral y burgués sobre el empleado Alfonso Nitti, aparecen tres espacios domésticos, cada uno de ellos con unas reglas de conducta distinta y en los que el personaje se desenvuelve de diferente manera.

El primero es la casa de la familia Lanucci, que le alquila un cuarto a Alfonso. Los Lanucci son gente pobre, proletarios que ven en Alfonso un medio de ascenso social. Normalmente se relacionan en el salón de la casa a la hora de las comidas, pero los episodios más interesantes ocurren en el modesto cuarto de Alfonso, del que no se dan excesivos detalles sobre la decoración. En su cuarto le da lecciones de italiano a la joven Lucía, en un intento por parte de la señora Lanucci de interesar al funcionario por su hija. La escena presenta algunos aspectos que la hacen salirse de la corrección de las costumbres, ya que los dos jóvenes permanecen a solas con la puerta cerrada. La chica intenta en todo momento parecer agradable a Alfonso, que no es capaz de captar su

doble intención y sólo ve la falta de progresos en los estudios. Por otro lado, no es Lucía la que tiene interés en Alfonso, sino la señora Lanucci, que cuando se produce una escena violenta entre ellos en la que la muchacha escapa llorando de la tiranía de su maestro, intenta calmar a Nitti y pedirle paciencia. Sin embargo, las lecciones se suspenden y Alfonso se siente a salvo de las conspiraciones de sus caseros, a los que escucha a través de la puerta. Es también en el cuarto de Alfonso en el que éste comete suicidio y deja todos sus bienes a la señora Lanucci. Al fin, parece que el pequeño cuarto se convierte en su espacio más íntimo, en el único en el que se siente fuerte para tomar decisiones.

La segunda vivienda importante en la historia de *Una vita* es la casa Maller. Ya nos hemos referido a ella en otras ocasiones. A cómo la primera vez que Alfonso visita a los Maller tiene la oportunidad de entrar a hurtadillas en el dormitorio de Annetta, la estancia más íntima de una joven a la que aún no conoce. Ésa será la única ocasión en la que esté en su cuarto, porque en el resto de las visitas se limita a permanecer en el salón de recibir y en la biblioteca. Ya hemos comentado también cómo impresiona a Alfonso la riqueza de la casa Maller y cómo interioriza todos los momentos que pasa allí, en especial el primer día en el que los modos altivos de Annetta le hacen saber con claridad que para ella es un ser inferior. A partir de ese momento, la conquista de la casa será el objetivo que se marque Nitti. Por su parte, en el apartado dedicado al amor, ya hicimos alusión a que la escena de amor entre Anneta y Alfonso no se desarrolla en el dormitorio sino en la biblioteca en la que ambos trabajan en su novela, un ambiente poco propicio para el desarrollo de una relación basada en el amor. La frialdad del encuentro amoroso entre ambos, completamente falto de delicadeza e incluso violento, se ajusta perfectamente al ambiente en el que se produce.

Por último tenemos la casa paterna de Alfonso. En cuanto entra en la casa los primeros recuerdos que llegan a la mente de Alfonso son los de su difunto padre. La admiración por la dedicación y el sacrificio del modesto médico rural llena por primera vez la mente del personaje. La casa está muy abandonada. En el que era su cuarto no queda ningún testimonio de su antigua presencia. Todos sus efectos personales han sido retirados y en lugar de su cama hay ahora un viejo camastro. La otra habitación habitable del viejo caserón es la sus padres. Cuando Alfonso regresa a su pueblo se encuentra a su madre postrada en la cama, muy enferma. Esta escena trae a la memoria de Nitti los últimos días de su padre, muerto en el mismo cuarto. Durante toda su estancia, Alfonso permanece al lado de su madre, ayudándola y consolándola en sus últimos días y durmiendo en la cama contigua, que pertenecía a su padre.

Un episodio interesante es el que ocurre tras la muerte de la señora Carolina. Cuando muere su madre, Alfonso cae en un estado febril y se aloja en un cuartucho, húmedo y mal ventilado, de la casa de su albacea, el señor Mascotti. Sin embargo, la intensidad de la fiebre hace pensar a la hija de éste que ha contraído el tifus y obliga a su padre a deshacerse del enfermo. Entonces, medio inconsciente, Alfonso es conducido a su casa en una carretilla, porque es incapaz de andar. Una vez recuperado, pero aún débil, se produce la venta de la casa, dejando a Alfonso sin ninguna conexión con su tierra natal. Nada suyo queda ya allí, ni tampoco en Trieste. En realidad, Nitti no tiene un espacio propio, un lugar auténticamente suyo. No pertenece a ningún sitio, ni ningún sitio le pertenece.

Los espacios interiores de *Senilità* también se distribuyen entre tres viviendas: la de Angiolina, los Brentani y Balli. La casa de Angiolina es un espejo de ella misma: limpia, con muebles y una decoración en su cuarto que pretende mostrar una riqueza de la que carece el resto de la casa. Ricciardi (1972: 92-94) compara las habitaciones de

Angiolina y Amalia. La diferencia entre las dos mujeres se ve simbólicamente en la descripción de sus dormitorios. La de Amalia es reservada y el hermano no se atreve a entrar sin su permiso. Por el contrario, la habitación de Angiolina no tiene restricciones a la hora de entrar y el aire de liberalidad que se respira allí sorprende a Emilio que no puede entender cómo la chica decora su cuarto con las fotos de sus "amigos". Es allí también dónde mantiene relaciones con Emilio por primera vez.

Como ellos, la casa de Emilio y Amalia también es una fachada. Se compone de tres pequeños cuartos (dos dormitorios y una sala de estar) escasamente amueblados, pero con algunos muebles lujosos herencia de un pasado más rico. El orden y la puntualidad reinan en esta casa y la corrección de las buenas costumbres son quizá excesivas para un hogar en el que sólo habitan dos personas. Los espacios íntimos se hallan estrictamente separados, como hemos comentado anteriormente, aunque eso no impide que Emilio escuche por detrás de las puertas.

Por su parte, Balli ni siquiera tiene un hogar propiamente dicho. Vive en un antiguo almacén que ha transformado en un taller de pintura en el que se aloja y trabaja. En este lugar reina el desorden. Del antiguo almacén conserva un gran número de sillas, todas ellas diferentes, en las que se sienta a buscar distintos enfoques, a buscar inspiración. Según Cacciaglia (1994: 323), el almacén y las sillas son un símbolo del carácter bohemio y cambiante de Balli.

Además de estos tres espacios, cabe destacar la sórdida habitación del hostal en la que Emilio y Angiolina tienen relaciones por segunda vez. La primera descripción del cuarto resalta la modestia pero también la limpieza del mismo. Una gran cama, una mesa, un sofá y una silla completan el mobiliario. Unas cuantas fotografías de chicas medio desnudas decoran las paredes. Sin embargo, cuando aparece Angiolina, tras una larga espera de Emilio, el cuarto se transforma y pasa a convertirse en un templo:

> Pero cuando Angelina llegó, él, que ya había perdido las esperanzas de verla, se quedó deslumbrado de su suerte. Le susurró contra los labios y el cuello palabras de reproche a las que ella ni siquiera se molestó en contestar porque sonaban como una plegaria, como un himno de adoración. En la penumbra, aquel cuarto de la viuda Paracci se convirtió en un templo. (…)
> (*Senilità*, cap. X, 222-223) (Anexo II, 18)

En *La coscienza di Zeno* parece que cada etapa de la trama, cada aspecto de esa enfermedad que Zeno se afana por analizar, corresponde a un espacio muy determinado. De hecho, prácticamente cada capítulo traslada al lector a una ubicación distinta. La verdadera narración de las memorias de Zeno comienzan en el capítulo tercero, "Il fumo". En este capítulo hay una progresión de la relación del personaje con el tabaco a medida que pasan los años. Sus primeros escarceos con este vicio aún siendo niño le traen a Zeno recuerdos de su casa paterna. Recuerda el salón iluminado por el sol, en el que descansa tras un día de excursión con el colegio, y en el que su madre cose tranquilamente mientras encubre frente a su marido el pequeño vicio de su hijo de robarle el tabaco a su padre; también hace un recorrido por ciertos muebles de la casa en los que su padre dejaba olvidados restos de cigarros que él recogía y fumaba a escondidas; o su propio cuarto en el que durante una enfermedad respiratoria fuma a escondidas de su padre, que se siente orgulloso creyendo que Zeno está siguiendo los consejos del médico. Los siguientes recuerdos corresponden al periodo universitario en el que Zeno comienza a tomar conciencia de su adicción e intenta dejar de fumar. Es en esta época en la que surge el hábito del buen propósito que lo acompañará el resto de su vida. La acción se traslada a su cuarto de la residencia universitaria en la que se aloja, cuyas paredes están cubiertas con fechas que marcan el inicio de una vida sin tabaco. Un año incluso tiene que pagar un plus en la renta de su cuarto para cambiar el tapizado del mismo. Por último, Zeno, ya casado, narra una tentativa drástica de dejar el tabaco mediante el internamiento en una clínica de desintoxicación. La casa de salud se presenta como una cárcel en la que el paciente está obligado a permanecer hasta que ya

no sienta la necesidad de volver a fumar. A continuación se recoge el texto en el que se explican las medidas de seguridad de la clínica:

> - Puesto que está decidido, deje que intente esta cura.
> - ¿Intentar?- y el doctor se rió con aire de superioridad-. Una vez que se ha prestado a ella, la cura debe dar resultado. A no ser que quiera usar su fuerza muscular con la pobre Giovanna, no podrá salir de aquí. Las formalidades para sacarlo durarían tanto, que en ese tiempo olvidaría usted su vicio.
>
> Nos encontrábamos en el piso que me habían destinado, al que habíamos llegado volviendo a la planta baja, tras haber subido al segundo piso.
>
> -¿Ve? Esa puerta atrancada impide la comunicación con la otra parte de la planta baja, donde se encuentra la salida. Ni siquiera Giovanna tiene las llaves. Ella misma, para salir afuera, debe subir al segundo piso y es la única que tiene la llave de esa puerta que se ha abierto para nosotros en ese rellano. Por lo demás, en el segundo piso siempre hay vigilancia. No está mal, ¿verdad?, tratándose de una casa de salud destinada a niños y parturientas.
>
> Y se echó a reír, tal vez ante la idea de haberme encerrado entre niños.
>
> (*La coscienza di Zeno*, cap. III, 95) (Anexo II, 19)

De hecho, Zeno siente la estancia en este centro - que sólo dura unas horas al cabo de las cuales Zeno consigue escapar – como una artimaña del médico y de su propia esposa. Llega a pensar que Augusta puede utilizar su ausencia forzada para serle infiel con ese médico que encuentra tan divertido el encierro de su paciente. La venganza de Zeno, además de burlar sin ningún problema todas estas medidas de seguridad, será fumarse unos cigarrillos que su enfermera le regala tras una charla acompañada de un buen brandy.

El capítulo cuarto, "La morte di mio padre", centra las escenas en la casa paterna, especialmente en el salón, en el que padre e hijo se reúnen para las comidas, y en el que discuten continuamente debido a la diferencia de carácter. Sin embargo, el momento más emotivo se desarrolla en la habitación del padre, durante su agonía. Tras la muerte de su esposa, el anciano Cosini se traslada a otro cuarto más pequeño, pero se lleva consigo todos los muebles del cuarto anterior, con lo que consigue un ambiente sobrecargado. Como Alfonso, Zeno permanece al lado de su padre en sus últimos momentos, pero no tiene ningún poder de decisión sobre los cuidados dados al enfermo. El doctor Coprosich y el enfermero que deja en su ausencia monopolizan la atención del moribundo, muchas veces en contra de los deseos del propio Zeno. Como su hijo, el

viejo Cosini tampoco puede tomar decisiones en su propio cuarto. Se encuentra encerrado y a expensas de sus cuidadores, que bien se niegan a abrir la ventana, bien le impiden salir al pasillo o bien lo obligan a permanecer tumbado. Tampoco María, la vieja criada que es el tercer habitante de la casa tiene permiso para seguir aplicando los cuidados que siempre ha tenido con los enfermos de la casa. Así, el enfermero no le deja dar a su señor un poco de sopa que ella considera muy beneficiosa. La enfermedad del padre somete a los tres miembros de la familia a una autoridad externa que se manifiesta concretamente en el cuarto del viejo Cosini.

El capítulo titulado "La storia del mio matrimonio" introduce un nuevo espacio, la casa Malfenti. De ella conocemos exclusivamente la entrada y el salón en el que los dueños de la casa reciben las visitas. Para Zeno, las visitas diarias a esta casa se convierten en una obsesión tan intensa como el propio vicio de fumar. Su primer contacto con la casa le causa una cierta premonición:

> Recuerdo aquella primera visita como si la hubiera hecho ayer. Era una noche oscura y fría de otoño; y recuerdo incluso el alivio que sentí, al quitarme el abrigo, con el calorcito de aquella casa. Estaba a punto de llegar a puerto. Aun ahora me admira tamaña ceguera, que entonces me parecía clarividencia. Corría tras la salud, la legitimidad. (…)
>
> (*La coscienza di Zeno*, cap. V, 58) (Anexo II, 20)

En el salón, mitad estilo Luis XIV y mitad estilo veneciano, la señora y las hermanas Malfenti escuchan sus historias. Las cuatro muchachas se sientan juntas en un pequeño sofá y Zeno encuentra que la unión de las cuatro realza su belleza, incluso la de Augusta. Hasta la llegada de Guido, Zeno se siente el centro de atención de estas mujeres, aunque en muchas ocasiones lo hacen más por cortesía que por gusto. Cuando la señora Malfenti lo insta a que deje de visitarles durante cinco días y a partir de entonces lo haga con menos frecuencia porque, según ella, su presencia compromete a Augusta, Zeno se siente expulsado del espacio al que aspira con tanto deseo, del espacio que ocupa Ada. Sufre durante esos cuatro días y se pasea de noche por las inmediaciones de la casa Malfenti para ver, a través de las ventanas encendidas, cómo la

familia sigue divirtiéndose aunque él ya no asista a sus reuniones, como si nunca hubiera existido. Tras ese lapso de tiempo de cinco días, la situación en la casa Malfenti ya no vuelve a ser la misma. A su regreso, encuentra a un nuevo visitante, Guido, que centra ahora la atención de todas, concretamente porque lo supera enormemente en su destreza con el violín. En escasos minutos, entre el salón y el pasillo, Zeno se declara tres veces, cada vez a una hermana diferente. Tras el compromiso con Augusta, las visitas a la casa están aseguradas y al poco tiempo la pareja comparte el saloncito de recibir con Guido y Ada que también se prometen. Es en este espacio en el que Zeno comienza a valorar la belleza de su novia, que hasta entonces había quedado anulada por la presencia de Ada y por el estrabismo de la pobre Augusta. Los besos en el sofá del salón, las confidencias durante la cena y las despedidas con miradas afectuosas en la escalera de la casa son un ritual amoroso que Zeno representa, más por la intención de ejercer adecuadamente como novio que por verdadera convicción.

El capítulo sexto, "La moglie e l'amante", divide las escenas en dos ambientes principales. La casa de Zeno y la de Carla. La primera es la antigua casa paterna del personaje pero que, tras su matrimonio, Augusta reforma a su antojo para convertirla en un hogar confortable en el que Zeno se sienta seguro. En ella todo está ordenado, todo está dispuesto en función de los gustos de Augusta y, como éstos son cambiantes, las reformas en la casa son continuas, incluso el pequeño estudio de Zeno sufre reformas, a las que éste se opone en un primer momento, pero a las que reconoce su éxito. Una vez casados, muchas de las confidencias que se hacen los esposos se desarrollan en el dormitorio, justo antes de dormir o tras haber sufrido una pesadilla. El lector tiene acceso a esos momentos íntimos en los que pareja confiesa sus miedos y sus deseos, aunque en la mayoría de los casos los de Zeno estén disimulados por alguna mentira. El segundo ambiente es el del apartamento de la joven Carla, la amante de Zeno. La

disposición de la vivienda es bastante favorable a los futuros escarceos de Zeno con la muchacha. En la planta en la que habita hay tres cuartos, todos ellos con puertas al rellano. Sólo dos pertenecen a la señorita Carla Gerco, el de en medio lo ha subarrendado para ayudar a la economía familiar. En uno de los cuartos se encuentra la cocina y la alcoba, mientras que en el otro ha instalado el estudio en el que ensaya sus piezas musicales. Eso permite a Zeno una mayor libertad, ya que la madre de Carla, mientras ella está trabajando, se retira a la cocina. Cuando comienza su relación con ella, la vida del personaje se convierte en un continuo ir y venir de su casa a la de su amante, de la legitimidad del matrimonio a la obsesión del adulterio. Entre las dos casas se encuentra el Jardín Público en el que medita, se arrepiente y teme cometer una nueva traición contra Augusta cada vez que se dirige a casa de Carla (anexo II, 21-23).

El último espacio que requiere una reflexión corresponde al capítulo séptimo, "Storia di un'associazione commerciale". En esta ocasión no se trata de una casa, sino de la empresa que montan Guido y Zeno. Su cuñado le propone que le ayude en su nuevo negocio y la primera decisión que toma es comprar dos mesas de despacho iguales, una para cada uno. La oficina tiene tres cuartos, en la puerta de uno de ellos reza la palabra "privado", y es el auténtico espacio en el que trabajan los dos. Guido lo decora con gran lujo y Zeno se dedica a cerciorarse de que no les falta ningún elemento necesario en cualquier empresa comercial. Sin embargo, los negocios no son lo que mueven a Zeno a encaminarse cada día al despacho de su cuñado, sino el verdadero afecto que le tiene, siempre mezclado con un pequeño ápice de envidia. Es en el despacho donde Zeno es consciente de la infidelidad de Guido y la secretaria Carmen. Guido parece no tener secretos para él, pero Zeno nunca le confía su aventura con Carla. También es allí donde Ada le suplica que ayude a Guido, tal vez el momento más cercano que hayan tenido ambos desde que Zeno le confesara su amor. Y es en el

despacho también donde Guido lo interroga sobre los posibles efectos reversibles de cierto veneno, que luego utilizará en su intento disimulado de suicidio. De manera que el despacho es el espacio en el que la figura de Guido se revela a Zeno en una dimensión que sólo a él le está permitido ver.

El último capítulo, "Psico-analisi", no se ubica en un espacio concreto. Tenemos ciertos momentos de recuerdos del pasado, en especial de la madre y de la casa tal y como era cuando era un niño, pero no desempeña una función especialmente significativa. En general, podemos decir que los espacios en *La coscienza di Zeno* no son importante en la narración porque se introduzca una descripción detallada de todos y cada uno de los elementos que lo componen. Si volvemos a los textos vemos que en la mayoría de los casos no se alude a la decoración ni a las dimensiones. Son relevantes en la medida en que las vivencias del personaje en ellos conllevan un alto valor emocional para el mismo. Es decir, el lugar físico no tiene importancia en sí mismo, sino que es un valor simbólico el que lo hace importante para el personaje.

3. B. EL TIEMPO.

El tema del tiempo, así como diversas técnicas literarias que construyen diferentes aproximaciones al tratamiento temporal, constituyen un punto fundamental en la identidad creativa tanto de Mann como de Svevo. En este apartado vamos a analizar los textos que parecen más significativos y que nos pueden ayudar a crear una idea concreta del tratamiento del tiempo en estos autores basándonos en las teorías de Paul Ricoeur al respecto. Este autor parte de la filosofía de Heidegger (*Being and Time*), que considera la experiencia del tiempo como algo constitutivo del ser humano. En *Tiempo y narración*, Ricoeur compara la distinción de Günther Müller entre "Erzählzeit" (el tiempo del narrar) y "erzählte Zeit" (tiempo narrado) y las interpretaciones

estructuralistas de Gérard Genette en torno al tiempo en ficción. Ambos autores coinciden en articular su estudio del tiempo ficcional en dos niveles: el tiempo del acto de narrar y el tiempo narrado. A estos dos niveles añade Ricoeur un tercero: el tiempo de la vida, la vivencia del tiempo (Zeiterlebnis). Estos son los tres planos que utilizaremos para analizar el fenómeno del tiempo en la obra de Mann y Svevo. Riccoeur afirma al respecto:

> Necesitamos un esquema de tres planos – "enunciación", "enunciado", "mundo del texto" -, a los que corresponden un "tiempo del narrar", un "tiempo narrado" y una "experiencia de ficción del tiempo", proyectada por la conjunción/disyunción entre el tiempo empleado en narrar y el tiempo narrado. (...)
>
> Si se puede llamar, en expresión de Goethe, "juego con el tiempo" a la relación entre tiempo de narración y tiempo narrado en la propia narración, este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la convivencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualitativas de tiempo que se refieren a la vida. (...)
>
> En todos los casos, una creación temporal efectiva, un "tiempo poïetico", se descubre en el horizonte de cualquier "composición significativa". Esta creación temporal es precisamente el reto de la estructuración del tiempo, que, a su vez, tiene lugar entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado.
>
> (Riccouer, 1995: 493-500)

3. B. 1. El tiempo del narrar.

En cuanto al primer plano, el tiempo del narrar, o el tiempo de la historia contada, cabe destacar que ambos autores tienden a centrarse en la descripción de acontecimientos que suceden a un personaje concreto, de manera que el tiempo del personaje es el tiempo del relato. No existen saltos significativos que nos lleven a otros momentos narrativos correspondientes a otros personajes o a momentos históricos anteriores o posteriores.

Hay, por supuesto, algunas excepciones. Por ejemplo, *Buddenbrook* está ordenada mediante una sucesión de secciones en las que diversos miembros de la familia constituyen el eje central de la narración. Sin embargo, en este caso la teoría general de un enfoque centrado en el protagonista sigue siendo coherente, puesto que, como ya se ha comentado con anterioridad en otros apartados, la novela no cuenta la

historia de un personaje en concreto sino la de la familia en general, que se erige como personaje en sí misma. *Der Erwählte* es otro ejemplo de una novela cuyo protagonista no es un personaje en sí, sino en este caso, el plan diseñado por Dios para dar a la cristiandad un Papa ejemplo de la penitencia suprema. Y así hay secuencias de la historia que se centran en Sibila, otras que cuentan las vicisitudes de Gregorius y otras que narran la búsqueda emprendida por los nobles romanos que deben encontrar al nuevo Papa.

Por otro lado, y dentro de este tipo de relatos que se apartan de un enfoque centrado en un solo personaje, tenemos obras que presentan un protagonismo compartido entre varios personajes. En las dos primeras novelas de la tetralogía *Joseph und seine Brüder* el propio Joseph es un personaje secundario y Jaakob y sus hijos mayores tienen un protagonismo mayor. Sin embargo, entendiendo las cuatro novelas como una unidad, podemos comprender que el tiempo dedicado a narrar las historias de los personajes que rodean a Joseph pretende crear un marco en torno a su figura que la contextualice y la llene de significado. Lotte comparte protagonismo con Goethe en *Lotte in Weimar*, y en *Doktor Fausto* es difícil dirimir quién es el verdadero protagonista y la vida de quién se está narrando, si la de Adrian Leverkühn o la del propio narrador, Serenus Zeitblom. Por su parte, también Italo Svevo al escribir *Senilità* crea una novela en la que el tiempo del narrar se comparte entre cuatro personajes, Emilio, Amalia, Balli y Angiolina, por este orden de importancia.

Otro aspecto interesante en el análisis del tiempo de la historia son los lapsos que recogen cada obra. Evidentemente no es lo mismo narrar un hecho aislado que

sucede en horas, días o unas pocas semanas, que mostrar periodos extensos de la vida del personaje.

En el primer caso, el autor expone un hecho impactante, que se sale de los límites de lo cotidiano y que en cierta medida considera relevante, puesto que el resto de la historia del personaje carece de mayor importancia. En general, aparece una pequeña descripción que contextualiza al personaje, la época, la ubicación y la circunstancia en la que se encuentra y se pasa a la narración del hecho que se quiere destacar. *Der Tod* recoge la cuenta atrás de los últimos días del personaje, que sabe positivamente que morirá en una fecha concreta. En el diario que escribe hay algunas anotaciones sobre su pasado, sobre su matrimonio en concreto, pero principalmente el relato está orientado hacia el futuro, es decir, hacia la proximidad de esa fecha en el calendario que es irrevocable. *Schwere Stunde*, como su título indica, se centra en la narración de unas pocas horas de insomnio y de dificultad creativa sufrida por el personaje. Aunque por alusiones más o menos evidentes se puede intuir en quién está inspirado el protagonista, en realidad ese dato no tiene importancia. Ni su vida anterior, ni su profesión, ni su vida familiar son relevantes. El único interés del relato se centra en mostrar y recrear el tiempo de desesperación que sufre el artista durante su proceso creativo. *Wälsungenblut* se limita a describir una única tarde en la vida de los hermanos Aarenhold; sin embargo, no se necesita mucho más para que el lector se haga una idea del pasado de la pareja y del futuro que les espera. Ese momento clave al final del relato en el que Sigmund confiesa a su hermana sus intenciones de seguir encubriendo sus relaciones tras el matrimonio de la joven confirma la sospecha que va creciendo en la mente del lector desde el principio de la historia.

Der Tod in Venedig y *Mario und der Zauberer* reproducen las experiencias vividas por los personajes durante unas cuantas semanas de vacaciones en Italia.

Aunque la temática es muy diferente, ambos relatos siguen un esquema narrativo y temporal muy similar. En primer lugar contextualizan los hechos. En el caso de *Der Tod in Venedig* serían los tres primeros capítulos que narran el momento de inflexión en el que el personaje decide dar un giro a su vida, un breve recorrido por el estilo de vida del personaje anterior a los hechos que se van a narrar y el viaje hacia Venecia. En el segundo caso, esta contextualización la componen una serie de pequeños incidentes que poco a poco van creando una atmósfera de insatisfacción e inquietud por parte de los protagonistas. Tras esto, ambos relatos se centran en la descripción detallada de los acontecimientos que en ambos casos conducen al final trágico.

Lotte in Weimar, como ya hemos referido anteriormente, aúna en un mismo relato dos experiencias temporales distintas, la de Lotte y Goethe. Sin embargo, el tiempo del narrar de esta novela puede dividirse en tres partes. En las dos primeras el lector tiene ocasión de acercarse a la representación de unas pocas horas vividas por cada personaje antes de su reencuentro. En esas horas el lector tiene la oportunidad de acceder a ciertos momentos de la vida pasada de los personajes: momentos referidos tanto al tiempo en el que ambos se conocieron, como al que pasaron separados y sin mantener relación. Ambos se relacionan con otros personajes, en el caso de Lotte, mediante el diálogo con estos personajes secundarios, y en el caso de Goethe, gracias a un monólogo interior. Las referencias al pasado permiten crear una imagen de cómo son los personajes en el momento actual en el que están sucediendo los hechos. La tercera parte de la división referida anteriormente contiene los acontecimientos ocurridos durante el encuentro de los protagonistas, tanto la cena de bienvenida que ofrece Goethe en honor de su amiga, como la conversación privada que mantienen en el coche del escritor. En la primera escena se produce un choque, un desencuentro debido a que la imagen mental que cada uno conserva del otro no se corresponde con los estragos que el

paso del tiempo ha provocado en los mismos. La segunda escena representa la reconciliación y, en parte, la recuperación de una amistad que devuelve a los personajes a un tiempo pasado.

Italo Svevo no suele acortar especialmente el tiempo de las historias que narra, pero aun así podemos destacar dos casos en los que la narración se reduce a la representación de unas cuantas horas en la vida de los personajes: *L'assassinio di via Belpoggio* y *Corto viaggio sentimentale*. En ambos, como en el caso de Thomas Mann, el tiempo se refiere exclusivamente a un momento concreto y puntual en el que sucede algún acontecimiento fuera de lo común. En *L'assassinio di via Belpoggio*, más que el asesinato en sí que ya se ha cometido cuando empieza la historia y que sólo se detalla por una breve analepsis, el tema central del relato es la angustia que poco a poco va aumentando en el personaje, que se siente atrapado por lo que ha hecho. A medida que pasa el tiempo la desesperación va creciendo y al personaje se le van cerrando las vías de escape hasta que al final se entrega. *Corto viaggio sentimentale*, por su parte, narra las horas que transcurren durante el trayecto en tren desde Milán hasta Trieste. El robo perpetrado al final del relato no es más que el colofón a un sentimiento creciente en el que el personaje se va encontrando cada vez más a gusto en la nueva personalidad que se ha creado y que la traición de Bacis destruye para devolver a Aghios a la realidad de su mediocridad.

En cuanto a la representación de hechos que transcurren en lapsos de tiempo muy extensos, como puede ser la vida del personaje, algunos años de la misma o varias generaciones, el objetivo pasa de ser la exposición de un hecho concreto y sobresaliente, que destaca en importancia frente al resto de la vida del personaje o que pueda servir como modelo ejemplificador de la misma, a ser un retrato detallado que crea un

mosaico de la existencia del protagonista mediante un conjunto escogido de diferentes momentos de su vida. A esta categoría pertenecen, por ejemplo, *Buddenbrook, Der Zauberberg, Joseph und seine Brüder, Doktor Faustus, Der Erwählte* o *La coscienza di Zeno*.

En algunas de estas obras, el autor deja constancia en el texto del tiempo cronológico que transcurre mientras sucede la historia, bien por referencias a acontecimientos históricos, bien por anotaciones sobre los lapsos de tiempo que separan algunos sucesos narrados. Lovett (Neider, 1951: 111-118) considera que la historia recogida en *Buddenbrook* cubre poco más de cincuenta años, en los que se desarrollan cuatro generaciones. Según este autor, los hechos históricos no tienen una presencia directa en la acción pero influyen en el cambio de mentalidad y en los modos de los personajes: El viejo cónsul Buddenbrook (el bisabuelo de Tom) aún recuerda los tiempos de Napoleón; el padre de Tom toma parte en la revolución del 48; Toni utiliza eslóganes de corte liberalista que le enseñó su primer novio de una manera un tanto particular, aplicándolos a su estado de ánimo y a su situación amorosa; la guerra austro-prusiana afecta a los negocios de la familia, así como el conflicto danés y franco-germano.

Una obra que combina el desarrollo del personaje con el desarrollo de los acontecimientos históricos es sin duda *Doktor Faustus*. El narrador se preocupa en todo momento de contextualizar los hechos de la vida de Adrian y relacionarlos de alguna manera con la realidad alemana del momento. De tal manera que al final de la novela se comprueba como el personaje y el país han seguido una trayectoria paralela y ambos han acabado sucumbiendo a la locura: Adrian a la locura física y Alemania a la locura nazi.

No se puede hablar de una influencia de los hechos históricos en la novela *Der Zauberberg*. En realidad, el tiempo exterior queda totalmente expulsado del relato hasta que al final estalla la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, los siete años que Hans Castorp pasa en Berghof, en su aparente monotonía, sufren un progreso marcado por acontecimientos internos que señalan hitos en la historia: la primera marcha de Clawdia Chauchat; la llegada de Naphta; la muerte de Joachim; la vuelta de Clawdia y la aparición de Mynheer Peeperkorn; la muerte de Peeperkorn; el suicidio de Naphta. Todos estos son acontecimientos que llenan la vida de Hans durante su estancia en Berghof y que afectan al ritmo de la historia.

Ya comentábamos con anterioridad que el tiempo del narrar en *Joseph und seine Brüder* va más allá de los límites vitales del propio protagonista. En esta obra, a la historia central de Joseph y del destino que Dios le tiene preparado se van uniendo historias adyacentes de aquellos personajes que forman su entorno. El primero es su padre y con Jaakob viene por añadidura toda la tradición del pueblo hebreo desde la alianza hecha por Abraham con Dios. Pero por otro lado, también se describe la historia de Mont-kav, el predecesor de Joseph como mayordomo de Putifar, la del propio Putifar y su esposa Mut, o la del Faraón. Todas estas biografías son relevantes en la medida de que, de alguna manera, son fundamentales para la carrera ascendente de la persona de Joseph.

Un caso similar, pero desarrollado en un grado mucho más somero, es el de Gregorius en *Der Erwählte*. También él tiene una misión que cumplir y el hilo de su vida está tejido gracias a las intervenciones de otros personajes. Al igual que en caso de Joseph, el primer eslabón son los padres, y su madre en especial. El abad que lo recoge, la familia que lo cría, la pareja de pescadores que lo guían hasta la roca, los nobles romanos que salen en su busca, todo forma parte de un entramado argumento diseñado

por Dios para dar relevancia a su obra. En realidad, la vida del propio Gregorius no tiene tanta importancia en la obra como el asombro que causa en los demás. A todo ello hay que añadir la simetría con la que estos acontecimientos suceden, generalmente cada diecisiete años, lo que confirma, de alguna manera, la peculiaridad y el origen superior de los mismos.

En lo que se refiere a *La coscienza di Zeno*, la novela recoge los acontecimientos más significativos de la vida del personaje en referencia al origen, desarrollo y padecimiento de su enfermedad. Escrita desde la vejez del personaje, la novela es una mirada retrospectiva y analítica de los hechos del pasado vistos a la luz de las certezas del presente, lo que permite al personaje mirarse a sí mismo con ironía y con cierta autocompasión. Sólo aparecen los acontecimientos que marcaron la vida del personaje fomentando su tendencia obsesiva.

Otro aspecto interesante en cuanto al tiempo del narrar es la mezcla temporal que aparece en algunas ocasiones entre el tiempo del personaje y el tiempo del narrador. En ocasiones, ambos tiempos se confunden porque el narrador forma parte de alguna manera de la historia del personaje, como ocurre en *Doktor Faustus*, *La coscienza di Zeno* o *Le confessioni del vegliardo*. En otras, el tiempo del narrador se identifica con el del lector y busca crear una conexión con el del personaje. Esto ocurren en *Der Zauberberg* y *Joseph und seine Brüder*.

Con respecto a la doble temporalidad en *Doktor Faustus*, Travers (1992: 111) hace un análisis muy interesante al respecto. Según este crítico, Zeitblom no comienza su tarea como narrador hasta tres años después de la muerte de Leverkühn. Estos tres años son suficientes para mirar con cierta visión crítica la progresión del personaje. El punto de vista de Zeitblom se caracteriza por una doble perspectiva. Por un lado, forma

parte integral de la historia que se cuenta, como un personaje más; pero, por otro, se encuentra fuera de ella y la analiza desde una posición lejana en el tiempo. Así se suceden dos esferas temporales. La de los dos años que Zeitblom emplea en completar su tarea de biógrafo (entre 1943 y 1945) y la del periodo descrito propiamente dicho (entre 1905 y 1930). A medida que progresa la novela, los paralelismos entre las dos épocas se van haciendo evidentes. Y el colofón viene con la ejecución de la composición de Leverkühn *El lamento del Doctor Faustus,* que es una perfecta expresión del horror y la tragedia que emergió durante el periodo nazi. Alemania, como Leverkühn, debe pagar la deuda de su pacto con el diablo.

Tanto en *La coscienza di Zeno* como en *Le confessioni del vegliardo* existen dos planos temporales: la actualidad de los comentarios hechos por el Zeno narrador y los hechos del pasado ejecutados por el Zeno narrado. Sin embargo, no hay acción real, la trama se reduce al autoanálisis que el personaje hace de sí mismo y de su falta de adecuación al mundo que lo rodea. A su vez, el tratamiento del tiempo es muy peculiar. En *La conciencia de Zeno* encontramos un tiempo circular en el que cada capítulo cierra un periodo. Pero a la vez, cada uno de estos círculos se hallan íntimamente entrelazados con los que forman los otros capítulos, completándolos a su vez. Saccone (1973: 64-70) reflexiona sobre las distintas versiones que intentan buscar un sentido al hecho de que los capítulos de esta novela no sean cronológicos. Según él, Pampaloni[23] considera que el tiempo es cronológico dentro de cada capítulo, de manera que el tiempo depende del tema. Rosowski[24], por su parte, cree que Zeno habla de diferentes capítulos de su vida. Saccone sugiere que Zeno no habla de su vida, sino de su enfermedad. El tiempo en la novela es un tiempo discontinuo. Se trata de seguir las fases de la enfermedad de Zeno

23. G. Pampaloni: "Italo Svevo", en *Terzo programma*, 2, 1964, p. 83.

24. G. Rosowsky: "Théorie et pratique psychanalytiques dans *La coscienza di Zeno*, en *Revue des ètudes italiennes*, XII, 1970, p. 68.

en sus diversas manifestaciones. A veces esas manifestaciones son contemporáneas, pero el personaje las separa en capítulos distintos. El tiempo juega un papel integrador. Es el elemento que nos hace unificar todos los datos que recibimos de los escritos de Zeno y nos ofrece una nueva perspectiva.

Por su parte, Bertelli (1989: 164-165) aporta una supuesta cronología de la escritura del manuscrito de Zeno: en enero de 1914, Zeno visita al psicoanalista, que lo anima a poner por escrito sus memorias; entre ese mismo mes de enero y abril de 1914, el personaje escribe su historia, que sucede desde 1890 a 1897; de abril a noviembre el médico examina el contenido del manuscrito; en noviembre de 1914 el Doctor S. propone a Zeno una terapia psicoanalítica que lleva a cabo sin ningún resultado hasta finales de abril de 1915; de mayo de 1915 a marzo de 1916 Zeno escribe los principales acontecimientos de su vida en forma de diario después de haber abandonado irrevocablemente la terapia (lo que corresponde al último capítulo, "Psico-analisi") y se lo hace leer al doctor; en un periodo inmediatamente posterior el doctor publica las memorias por venganza contra Zeno.

Al margen de complicadas elucubraciones cronológicas, lo que nos interesa en este estudio es constatar cómo el mismo personaje responde a estímulos distintos, piensa y siente de forma distinta cuando se le ha sometido al paso del tiempo. El Zeno narrado no es el mismo, ni se corresponde puntualmente con el Zeno narrador porque a ambos lo separa un lapso temporal que los marca y los diferencia. La confrontación de los dos marcos temporales se realiza mediante el acto de la escritura.

La primera aproximación que tiene el lector al fenómeno del tiempo en la novela *Der Zauberberg* es en el *Vorsatz* (anexo II, 24), en el propósito inicial. Se habla de una historia ocurrida en un "pasado remoto", y sin embargo corresponde a los años previos a la Primera Guerra Mundial. El matiz viene en que el tiempo no se percibe como cercano

o lejano en función del tiempo cronológico, sino en lo distante que percibimos los modos, costumbres o acontecimientos que se cuentan con relación a los que vivimos en la actualidad. De manera que el tiempo no es un hecho físico sino psicológico. Por ello, el narrador trata, a lo largo de toda la novela, de aproximar las dos interpretaciones de la realidad temporal, la del personaje y la del lector, ésta última es en la que él también se incluye. Merece la pena recordar en este punto las consideraciones que en torno a este proemio hace Paul Ricoeur (1995: 556-557):

> Su primera intervención se escucha en el proemio (el "designio"), con el que se inicia la narración. No es exactamente una introducción, pero introduce la voz narrativa en el propio corazón del texto. El problema que plantea ese proemio es precisamente el de la relación entre el *tiempo de narración* y el *tiempo narrado*. El problema entraña dos aspectos. Comienzo por el segundo, (...). Aquí el problema nos sustrae de entrada al tiempo cronológico: "El interés de una historia o el tedio que nos causa, ¿han dependido alguna vez del espacio y del tiempo que ha exigido?". La simple evocación del posible tedio sugiere una analogía entre el tiempo de la escritura y el de la experiencia proyectada por la narración. Hasta la llegada del número siete – siete días, siete meses, siete años – no se estrecha esta relación entre el tiempo de la lectura – considerado como coextensivo con el tiempo de escritura – y el tiempo narrado, con la nota de ironía vinculada a la elección del número siete, cargado de simbolismo hermético: "Después de todo ¡Dios mío!, quizá no sean exactamente siete años" los empleados por el narrador y el lector en contar la historia...

Por otra parte también es interesante preguntarse a qué tiempo pertenece ese narrador que conoce todos los entresijos del relato. La historia comienza justo en el momento en el que hace aparición Hans Castorp, en agosto de 1907 y termina cuando éste se marcha a servir como soldado en la Primera Guerra Mundial, en agosto de 1914, es decir, siete años de la vida del personaje. Pero sin embargo, no queda tan claro en qué franja temporal habla el narrador. Por supuesto es después de la muerte de Hans en la guerra, puesto que desde el principio nos dice que nos va a contar la historia completa y con todos los detalles de los años de Hans en el sanatorio. Además, cuando termina nos habla de la guerra sabiendo las consecuencias que tuvo, por lo que la narración debe de estar hecha tras la Primera Guerra Mundial.

Por su parte, la historia de Joseph trata, esta vez sí, sobre un pasado remoto, tan alejado de la actualidad que el propio narrador siente pudor de dar detalles que sabe que

no están a su alcance, pero trata de acercar al lector la mentalidad y las circunstancias en las que sucedieron los hechos narrados. Un aspecto muy interesante de esta novela es que, con respecto al tiempo, existe un movimiento recíproco de aproximación entre personaje y narrador-lector. Mientras el narrador, como hemos dicho, hace grandes esfuerzos por acercarse a un tiempo ya perdido. Joseph, y con él todo el pueblo de Israel, orientan sus pasos siempre hacia un futuro prometido. El presente es sólo un tiempo de paso hacia un tiempo mejor que les está esperando. Desde el pacto de Abraham con Dios, cada generación de benditos ha recibido la promesa de Dios de hacerles grandes y en esa esperanza futura ponen todo su empeño. El caso de Joseph es un buen ejemplo, ya que su fe en la misión que le aguarda imprime todas y cada una de las decisiones que toma. Toda su vida es un tiempo de paso, eventual, en espera del tiempo futuro de la gloria.

3. B. 2. El tiempo narrado.

El segundo plano temporal que sugiere Ricoeur es el del tiempo narrado, es decir, el tiempo del discurso y cómo el autor lo articula para manipular y dirigir la percepción del tiempo. No siempre la narración de los sucesos mantiene una correspondencia proporcional con el tiempo cronológico de los acontecimientos. El autor puede detenerse en algunos detalles y prolongar así un periodo que en la historia no ocupa un lapso de tiempo tan extenso, o resumir episodios extensos. Por otro lado, el tiempo puede presentarse de forma progresiva, avanzando de manera ordenada y dirigida desde el pasado hacia el futuro, o con un orden alterado en el que existan saltos temporales hacia el pasado (analepsis) o anticipaciones de hechos futuros (prolepsis). Estos son los aspectos que trataremos en este apartado.

En algunos relatos de los autores que nos ocupan aparece una información más o menos rápida sobre la niñez del personaje, para centrarse en los últimos capítulos en una descripción más detallada y pausada de un acontecimiento concreto que cambia la vida del personaje. Esto ocurre en *Der kleine Herr Friedemann*, *Tonio Kröger* y *Königliche Hoheit*. Todos estos relatos comienzan en la infancia del personaje, *Der kleine Herr Friedemann* y *Königliche Hoheit* en el mismo momento del nacimiento de los protagonistas. Son precisamente las vivencias que tienen en sus primeros años de vida, en los que se tienen que enfrentar al mundo por primera vez, las que marcan la personalidad de los personajes.

El tiempo de *Der kleine Herr Friedemann* viene marcado por los años del personaje. En cada capítulo, Thomas Mann deja constancia de la edad que tiene el señor Friedemann. En el primer capítulo es un bebé de sólo un mes de vida, en el segundo cuenta su más tierna infancia, en el tercero advierte que tiene más de siete años, en el cuarto más de diecisiete y en el quinto tiene treinta. En los últimos capítulos el tiempo pasa más despacio, entre los capítulos noveno y decimotercero y entre el decimocuarto y el decimoquinto encontramos un corto intervalo de tiempo. El narrador se detiene en los acontecimientos que el propio señor Friedemann percibe cómo los más relevantes de su vida. Recurre de esta forma a las teorías bergsonianas del tiempo objetivo y subjetivo.

En la novela *Tonio Kröger*, los tres primeros capítulos corresponden a su infancia y adolescencia. El amor por Hans, más tarde por Ingeborg y su vida un tanto bohemia en Italia son los episodios escogidos por el autor para crear en el lector una idea de cómo transcurrieron los primeros treinta años del personaje. Los seis capítulos restantes ni tan siquiera corresponden a un año completo, sino que se hace referencia a la llegada de la primavera durante la conversación entre Tonio y Lisaweta en el capítulo

cuarto y en el quinto se alude al principio del otoño, tiempo en el que Kröger decide emprender su viaje a Dinamarca. Evidentemente, el autor se ha detenido en este intervalo de tiempo porque la sucesión de acontecimientos de este periodo va construyendo paulatinamente en la mente del personaje la imagen de sí mismo que no llegará a completarse hasta el último capítulo, en esa carta que envía a su amiga Lisaweta y en la que se reconoce como un ser mixto, entre la vida burguesa y la artística.

Königliche Hoheit sigue el mismo esquema, aunque en esta ocasión la descripción de la infancia y juventud ocupa la mayor parte del relato. Sin embargo, los tres últimos capítulos parecen ralentizar un avance que hasta el momento había seguido un ritmo progresivo, es decir, que el tiempo que el relato dedica a la infancia es más o menos equivalente al que dedica a la formación, o la que se dedica a las primeras funciones oficiales que el personaje tiene que desempeñar. Sin embargo, desde que aparece Imma Spoelmann, la historia de amor con ella aporta tantos matices que todo lo anterior aparece como una largo preámbulo que ha preparado el relato y la percepción que el lector tiene del personaje para enfrentase a la eventualidad de la confrontación con una nueva presencia que rompe todas las certezas en las que hasta entonces se apoyaba el personaje.

Por otra parte, y sin abandonar aún este punto sobre la representación del pasado del personaje, existen casos en los que el relato presenta un personaje ya maduro y embarcado, de cierta manera, en los acontecimientos que le van a suceder. Sin embargo, en algún momento de la historia se detiene la sucesión natural de los hechos para introducir algunos datos sobre el pasado del personaje. Así ocurre en *Der Tod in Venedig* y en *Corto viaggio sentimentale*. En *Der Tod in Venedig* esa mirada retrospectiva aparece justo después de que se haya evidenciado la crisis en el personaje,

es decir, en el capítulo segundo. En él, más que hablar de las experiencias vitales de Aschenbach, se alude a los logros profesionales del mismo, lo que permite al lector conocer que el tiempo vivido por el personaje hasta este punto ha estado centrado en su trabajo, más que en su vida familiar o personal. En *Corto viaggio sentimentale* las referencias a la vida familiar del personaje que aparecen al poco tiempo de acomodarse el señor Aghios en su asiento en el tren aportan la información que el lector necesita para entender la importancia sentimental, más que profesional, que el pequeño trayecto de Milán a Trieste supone en la rutinaria vida del personaje.

Los periodos temporales de un relato no tienen que coincidir necesariamente con una representación realista del tiempo de la vida. De hecho, la manipulación de las fases de la vida de un personaje o de unos acontecimientos que se cuentan conlleva un aporte adicional de información que el autor concede al lector. La distribución de los tiempos del personaje no es aleatoria, sino que contribuye a construir el relato, el mensaje que se quiere transmitir.

El corto relato *Der Tod* es un ejemplo de ello. En él, el tiempo del personaje está limitado a una fecha concreta, la de su muerte. La narración en forma de diario se convierte así en una cuenta atrás en la que se recogen los últimos momentos de un hombre. Por parte del personaje, el fluir del tiempo no produce temor, sino una melancolía intensa y una cierta inquietud por el destino de su hija que se acrecienta a medida que los días van pasando y su tiempo vital se acorta. El final confirma que esa cuenta atrás es también la de la pequeña Asunción.

Grave (Moulden, 1988: 73) señala que la novela *Buddenbrook* está dividida en once partes. Los fragmentos temporales que recogen cada una de estas partes son muy diferentes. En la primera parte se relata un día; en la novena un cuarto de año; en la

cuarta pasan 10 años. Estas divergencias entre el espacio temporal de cada parte van formando el ritmo del tiempo del relato y de la narración del tiempo.

Una novela en la que se refleja la conciencia constante de los personajes sobre la medición del tiempo es *Der Zauerberg*. En un paraje en el que aparentemente el tiempo se detiene, en el que las prisas de la vida diaria y sus avatares carecen ya de importancia, la sumisión a los tiempos prescritos es absoluta. En Berghof las leyes universales del tiempo y el espacio están distorsionadas. Al igual que se hace una distinción entre los habitantes del país llano y los de "aquí arriba", entre los sanos y los enfermos, también se distingue entre el tiempo de los de abajo y el de los de arriba. Para los de abajo el tiempo es algo que puede dividirse en pequeños periodos como minutos, horas, días, semanas. Para los de arriba, el periodo mínimo son tres meses que, según Joachim, equivale a un día. Por su parte, el día no se divide en mañana, tarde y noche, sino que está dividido en cinco periodos, uno por cada comida que se sirve en el sanatorio. El tiempo que queda entre estas divisiones sigue una rutina inalterable de paseos y descansos en posición horizontal en los balcones de las habitaciones. En su cuarto de Berghof, Hans ve pasar el tiempo rutinario y cíclico, en el que todo se repite. De hecho, las condiciones climatológicas especiales de la montaña hacen que el paso normal de las estaciones se vea alterado y asistan a una nevada en verano o se pueda permanecer tumbado en el balcón en una noche de invierno. Los tiempos prescritos, por otra parte, deben ser cumplidos escrupulosamente, como el de los siete minutos exactos que debe permanecer puesto el termómetro cada día. El tiempo se convierte en un presente eterno. De hecho, en el episodio en el que el Dr. Krokowski consigue traer al espíritu de Joachim mediante una sesión de espiritismo se unen el pasado, el presente y el futuro. En Berghof la realidad se repliega en torno a la enfermedad, que es la

verdadera medida del tiempo. Por otro lado, Ahumada (1975: 111) señala la insistente presencia del número siete en la obra:

> (...) Uno puede mencionar cantidades concretas: Cuando Hans tiene *siete* años, su abuelo ronda los *setenta y cinco;* en el comedor hay *siete* mesas; Settembrini corresponde etimológicamente al *séptimo* mes latino; Joachim usa *siete* dedos para indicar los reglamentarios *siete* minutos del termómetro; una obra de concierto sin pretensiones dura exactamente *siete* minutos; la cronología de Hans en el Sanatorio Berghof registra *siete* días, *siete* semanas, *siete* meses y *siete* años; Joachim muere a las *siete*; a las *siete* se dirige Hans al campo de duelo; cuando abandona el sanatorio, han pasado *siete* años y durante ese lapso ha recorrido las *siete* mesas del comedor; la novela misma se estructura en *siete* partes. Pero estas cifras talmúdicas no aclaran el hermetismo esencial. Establecen un cómputo homogéneo para espacios y movimientos desiguales.

Los periodos vitales en *Joseph und seine Brüder* se basan en los tiempos de espera de los personajes. Abraham espera ver cumplida la promesa de Dios; Isaac espera en su campamento a que Eliecer corteje a Rebeca por él y vuelva con ella para desposarla; Jaakob trabaja siete años para poder casarse con Raquel y otros siete a causa del engaño de su suegro; la propia Raquel espera años antes de tener a su primogénito; y Joseph aguarda paciente durante toda su juventud para alcanzar la posición que sabe que Dios le tiene destinada. Tal y como se cuentan estas historias, el lector llega a percibir que la espera es el único tiempo vivido, puesto que una vez que el personaje consigue lo que anhela, la narración tiende a restar importancia a su historia.

Ya hemos comentado en apartados anteriores la fijación de la novela *Der Erwählte* con el número diecisiete. La vida de los personajes principales sufre una escisión importante cada diecisiete años. Recordemos una vez más que a esta edad Sibila y Willigis se entregan el uno al otro y conciben a Gregorius; éste descubre su origen incestuoso cuando cumple los diecisiete; y tras descubrir que ha pecado él mismo de incesto al casarse con su madre, se retira durante otros diecisiete años a penar en una roca.

Jeuland (1985: 273) aporta el siguiente cuadro, que analiza las fases de la vida de Zeno en relación a los episodios centrales de la novela *La coscienza di Zeno*.

	Fumo (oralità)	Relazione col padre (genitalità: Edipo)	Matrimonio (genitalità: superamento dell'Edipo	Avventure (genitalità: libídine # ternezza)	Negozio (analità sadica: ambivalenza)
Infanzia	**********	**********			
Adolescenza	**********	**********			
Giovanezza	**********	**********			
Coniugalità	**********		**********	**********	**********
Paternità (nascita dei figli)	**********		**********	**********	**********
Maturità e incipiente vecchiezza	**********			**********	

Lo que observamos en este cuadro es que cada capítulo está formulado a raíz de una sucesión de microcapítulos. Ya hemos comentado que sólo dentro de cada capítulo se sigue un orden cronológico natural y esto se debe a que cada uno de ellos trata de una debilidad particular de Zeno a las que trata individual e integralmente sin prestar atención a una narración cronológica de su vida. De nuevo aquí, al igual que ya observábamos en el caso de *Der Zauberberg*, es la enfermedad la que marca el ritmo vital del personaje. Es interesante ver cómo la mayor parte de los problemas de Zeno se centran en los periodos en los que una persona normal y equilibrada toma posesión de su propia vida, es decir, durante el periodo en el que forma su propia familia y dirige su vida y la de los que tiene a su cargo.

Si hasta ahora hemos tratado sobre la mirada hacia el pasado para comprender los hechos del presente de la narración, el autor también puede recurrir a crear expectativas en el lector mediante las alusiones a sucesos que ocurrirán en el futuro. Estas anticipaciones dotan al lector de una serie de herramientas de comprensión de la situación que se les está contando y de las que carece el personaje.

El relato *Mario und der Zauberer* comienza precisamente anunciando el desenlace de la historia, aunque sin desvelar demasiados detalles:

> De Torre di Venere guardo el recuerdo de una atmósfera desagradable. Había en el ambiente, ya de buen comienzo, irritación, tensión y enojo, y para colmo, se produjo, más tarde, el choque con el terrible Cipolla, nefasto personaje, de impresionante aspecto, en el que parecía tomar cuerpo y concentrarse, amenazadora, toda la malignidad del entorno. El desenlace fue espantoso (posteriormente nos pareció predeterminado por la naturaleza misma de las cosas), y por añadidura, quiso la fatalidad que hasta los niños lo presenciaran. En suma, una lamentable situación, extraña ya de por sí, y que se debía a un malentendido suscitado por las falaces promesas de aquel hombre (en tantos otros aspectos notable). Por suerte no entendieron los niños dónde era que acababa el espectáculo y dónde comenzaba la catástrofe, y se les permitió forjarse la bella ilusión de que todo había sido, simplemente teatro.
>
> (*Mario und der Zauberer*, 119) (Anexo II, 25).

A lo largo de todo el relato, el narrador va aportando circunstancias y acontecimientos que provocan en él y en su familia un malestar creciente en su estancia en la localidad costera. Esta irritación es en cierto modo premonitora de los acontecimientos trágicos con los que concluye la narración. Tal vez sin esa introducción en la que se alude directamente a una tragedia ocurrida, el lector no identificaría la intención de estos episodios en los que los protagonistas se sienten incómodos. Sin embargo, ese dato está en poder del lector por deseo expreso del autor y así todas las dificultades de los personajes pasan directamente a interpretarse como señales que anuncian un momento crítico. En cualquier caso, si esa función premonitoria no queda clara por sí misma, el narrador vuelve a insistir, hacia la mitad del relato, tras el malentendido de la playa, sobre el desagradable incidente que pone fin a su estancia, quizá para que el lector no pierda de vista el objetivo final de la historia:

> (...) ¿No hubiera sido mejor partir?
> ¡Ojalá lo hubiéramos hecho! De este modo habríamos evitado al funesto Cipolla: pero diversos factores coadyuvaron a alejar la tentación de marcharnos. "Lo que nos retiene en las situaciones desagradables – como dijo un poeta – es la pereza", y el *aperçu* podría explicar nuestra obstinación.
>
> (*Mario und der Zauberer*, 133) (Anexo II, 26).

También *Doktor Faustus* y *Der Erwählte* anuncian desde el principio el contenido terrible de la narración. En el capítulo primero de *Doktor Faustus*, Serenus Zeitblom reflexiona sobre su labor de biógrafo y sobre la peculiaridad de los hechos que va a contar (anexo II, 27). Ya en estos primeros momentos habla de la influencia demoníaca en el relato y se pregunta si hace bien al entrar tan pronto en la materia

principal de la historia y si no debería haber retrasado un poco esta alusión para asemejarse más a la manera en la que los artistas - él toma como ejemplo los músicos - reservan el tema climático para periodos más avanzados de la obra en los que el lector, o el auditorio, ya está preparado para recibirlo. Además anticipa las escasas relaciones basadas en el amor de su amigo Adrian.

Por su parte, el narrador de *Der Erwählte* en el primer capítulo sólo anuncia que "estoy escribiendo y me dispongo a contar una historia terrible y al mismo tiempo edificante" (12). A lo largo de la narración van apareciendo detalles que crean expectativas en el lector. Por ejemplo, se alude a la señal que deja en la frente de ambos la varicela que sufren de niños. Es una marca como una media luna. Si recordamos la tradición judeocristiana, Dios marcó a Caín tras el asesinato de su hermano Abel con una marca que lo identificaba como pecador ante el resto de los hombres, pero que a la vez lo protegía contra la ira de éstos. La marca de la varicela es una premonición del futuro pecado de los hermanos. Y esa señal de la frente vuelve a aparecer en el relato cuando, años más tarde, ya adolescentes, surge la atracción entre ellos:

> (...) Sea como fuere, sin embargo, como por el castillo y por el ducado los años pasaron, floridos y amarillos y grises de hielo y de nuevo vernales, ellos cumplieron los nueve y los diez y los once, dos pimpollos que querían abrirse, o, si no querían, estaban al menos a punto de hacerlo; ya no eran pequeños, sino jovencísimas criaturas, bellas con sus pálidos rostros de sedosas cejas, despiertos ojos y sensible nariz de finas aletas, con labios superiores alargados y algo carnosos que acababan en bocas finas y serias, con sus cuerpos que adquirían formas acordes con su naturaleza, aunque sin acabar de completar las proporciones, de manera parecida a los perros jóvenes, de patas demasiado pesadas; de guisa que, cuando Willigis, por la mañana, recrecido por el descanso, desnudo como un dios pagano, con su señal de media luna oculta bajo el revuelto cabello de la frente, saltaba alrededor de la tina, dispuesta ante su cama para el baño, en la que nadaban pétalos de rosa, y miraba aquello por lo que se distinguía de la hermana, sus partes masculinas, las veía demasiado grandes y crecidas en relación con su delgado cuerpo de color marfil. La imagen, en cierto modo, me entristece. ¡Tan infantilmente delicada y sagaz la cabecita, arriba, sobre los finos hombros, y en cambio, por debajo, semejante gañán! Pero las amas se deleitaban piadosamente con ello, se miraban unas a otras y decían: "L'espoirs des dames!". La muchacha, por su parte, sentada, como un pimpollo apenas entreabierto, en el borde de la cama, mostraba su señal en la frente, totalmente despejada, ya que para la noche se había recogido el cabello, le miraba casi esquiva por el rabillo del ojo a él y a sus admiradoras. Yo sé lo que pensaba. "¡Yo seré vuestra, l'espoirs! Mío es el fiel compañero de juegos. ¡A la dama que con él quiera trato le arrancaré los ojos, y sin que nadie me castigue por ello, a mí, la hijita del duque!"
>
> (*Der Erwählte*, cap. II "Los niños", 23-24) (Anexo II, 28)

A partir de este momento, antes de cada acción climática el narrador resume lo que a continuación va a narrar con detalle. Imita con esta técnica la manera de los trovadores o de los cronistas medievales que tratan de captar la atención del lector (o del oyente) y dar más énfasis, de este modo, a los hechos que siguen. Un elemento esencial en estas anticipaciones es la disculpa del narrador por lo que se va a contar a continuación, propiciando de este modo el interés del lector:

> (...) Mas ahora tendría yo que romper en exclamaciones de lamento y dolor por aquella noche en que el duque Grimaldo acababa de morir y su cadáver estaba todavía presente, pero ya apaciguado, y él había fallecido y dejado de existir como padre entre los hermanos. Pues, siguiendo el maligno consejo de Belcebú y para su monstruoso placer, que engañosamente tuvieron por propio, aquella misma noche el hermano cohabitó con la hermana como el marido con la mujer, y su aposento, allí arriba en el torreón, a cuyo alrededor revoloteaban las lechuzas, se llenó hasta tal punto de ternura, impureza, furia, sangre y pecado que el corazón se me revuelve de compasión, vergüenza y tristeza, y apenas si me atrevo a decir todo esto.
>
> (*Der Erwählte*, cap. III "Los terribles niños", 38) (Anexo II, 29)

Otras veces, como ocurre en el capítulo VIII, "Las cinco espadas", el narrador no cumple las expectativas del lector, que desea saber de inmediato cómo continua una historia que ha quedado truncada en un momento álgido. Así se detiene conscientemente el transcurso natural del tiempo, y se cambia de escenario y, con él, de lapso temporal. En este capítulo se interrumpe el relato de los avatares del recién nacido de Sibila y Willigis, para contar cómo fue la vida en soledad de la joven duquesa y la muerte de su hermano. Este tipo de interrupción vuelve a utilizarla entre el capítulo VIII y el IX, "Los pescadores de San Dunstan". El primero termina al borde de una guerra entre el pretendiente de Sibila que le ha declarado la guerra y la negativa de ésta de contraer matrimonio con él. El capítulo IX, en cambio, retoma aquello que el lector esperaba encontrar en el anterior, es decir, la historia del niño abandonado en el mar y su suerte. De esta manera, la narración permite presentar hechos que ocurren de forma paralela, sin mezclarlos y dotándolos de un carácter de actualidad. Otro rasgo característico de esta novela es que, en ocasiones, por afán de avanzar en el transcurso de la historia, se pierden aspectos que aclaran o facilitan la comprensión de los hechos.

En estos casos, la voz poética vuelve al pasado para dar la explicación de cómo fue posible que sucediera de esa manera. En realidad, reserva esta técnica para ciertas partes del relato que pueden inspirar cierta incredulidad, como por ejemplo que el niño sobreviva en el mar durante varios días o que Gregorius se mantuviera con vida en la roca durante diecisiete años.

Anticipar los sucesos de una historia que se está contando se vuelve difícil cuando el lector ya conoce parte o la totalidad la misma. Es lo que sucede en la tetralogía de *Joseph und seine Brüder*. El narrador debe luchar contra los impulsos de los lectores, que tienen en su mente una idea muy determinada de cómo sucedieron los hechos. Sin embargo, esta novela pretende mostrar otro punto de vista, juzgar a los personajes, no sólo por lo que hicieron, como sucede en la Biblia, sino analizar cuáles fueron las causas que les llevaron a actuar de esa manera y no de otra. Por ello, antes de cualquier episodio universalmente conocido del relato, el narrador se detiene y obliga al lector a reflexionar sobre la situación que ya conoce, de la que ya sabe el desenlace, pero que la voz poética introduce creando nuevas perspectivas sobre ella.

Quizá uno de los momentos que mejor ejemplifican esta técnica sea el que presenta a la mujer de Putifar seduciendo a Joseph. El capítulo sexto de *Joseph in Ägypten*, "La mujer herida por el amor", comienza enfrentando al lector con la visión negativa que tradicionalmente se tiene hacia este personaje, tanto por su lujuria como por sus mentiras contra su marido y contra Joseph. El capítulo se inicia con las palabras bíblicas que narran el suceso y que no alcanzan las tres frases. Con esa concisión se condena el comportamiento desvariado de Mut. El narrador no justifica el hecho de que la mujer de Putifar deseara ser infiel a su marido por amor a Joseph, pero considera que este error queda atenuado si se tiene en cuenta el tiempo que ésta se resistió a la tentación. En concreto, tres años de agonía conviviendo con la persona deseada sin

poder expresarle su amor. Todos los apartados sucesivos de este capítulo irán detallando paso por paso los avances en ese despertar de la sensualidad dormida de Mut, sus intentos de contención, e incluso un acto desesperado de pedir ayuda a su marido, hasta que al fin cae, presa de la desesperación, en el terrible error de declarar su amor a Joseph. Cada año de esos tres que la mujer de Putifar se resiste son una fase de su enamoramiento y la narración va avanzando a medida que crece su amor. Este hecho es bastante interesante puesto que la defensa que se esgrime para lavar, en cierto modo, el nombre degradado de Mut se basa en el tiempo que duró su sufrimiento. Si ella hubiera visto a Joseph, se hubiera encaprichado de él y le hubiera propuesto yacer con ella, no habría ninguna misericordia para su persona, pero no fue así. El tiempo funciona, en este caso, como purificador. Y el hecho de que este factor se anuncie al principio del episodio que va a narrar este proceso de enamoramiento implica al lector en este juicio, lo obliga a replantearse esos hechos que ya conocía y sobre los que ya tenía una opinión fuertemente asentada (anexo II, 30).

Otro modo de manipular el tiempo del relato consiste en detenerse a reflexionar sobre el propio fenómeno del tiempo. En ocasiones, esa reflexión corresponde a los personajes, pero en otras se extrapola de la experiencia de los mismos y se invita al lector a analizar el tiempo como un factor de cambio, que se ve ejemplificado en la historia, pero que se puede aplicar a la vida misma.

Der Zauberberg es una novela sobre el tiempo, el propio Mann así lo afirma en una de las conferencias dadas en Princeton:

> With that I come to the mystery of the time element with which the book deals in various ways. It is a time-romance in a two-fold sense: historically, since it seeks to present the internal picture of an epoch, the pre-war period in Europe – and yet again because time itself is the book's theme. The very book is itself the substance of that which it relates, for while it portrays the hermetic enchantment of its young hero into timelessness, it tends itself toward the abrogation of time by means of the technical device which attempts to give complete presence at

> every moment to the entire world of musically presented ideas which the book comprises. In other words, it aims to establish a magical nunc stans.
>
> (Mann, *On Myself*, "On my own Work", 63)

Koopmann (1962: 137-146) comenta que el tiempo que aparece en *Buddenbrook* se corresponde al tiempo real y a una cronología exacta de la vida de la familia. Todo el discurso es progresivo. El narrador no se detiene en contar todos y cada uno de los acontecimientos de la familia, sino aquellos más representativos y que aparecen a modo de ejemplo, como un día en la vida de Hanno. Todo aquello que queda fuera del relato, ya sea porque pertenece a la vida privada, o porque forma parte del futuro, no aparece y no puede causar en ningún caso confusión temporal. En *Der Zauberberg*, sin embargo, el tiempo no es sólo un medio para narrar una historia, sino que es también el tema de la historia que se está narrando. Y no nos referimos solamente a una representación de la época en la que suceden los acontecimientos, sino a una compleja reflexión sobre el fenómeno del tiempo en sí. Tradicionalmente esta novela se ha catalogado como un *Bildungsroman*, pero Hatfield (1979: 39) propone otra aproximación al sentido de la novela al verla como un *Zeitroman*. El tiempo desempeña un papel fundamental en la obra. Primero, porque nos presenta una visión panorámica del mundo antes de la Primera Guerra Mundial – ya hemos dicho que en el sanatorio hay una representación de todas las nacionalidades -. Segundo, porque el tema del tiempo circular, o de la oposición entre tiempo objetivo y subjetivo, recorre toda la obra. Y, por último, se puede afirmar que el tiempo actúa como una fuerza activa que mueve el curso de los acontecimientos de la novela.

Por otra parte, las reflexiones sobre este fenómeno recorren toda la novela pero, además, la composición está diseñada de manera que el lector note ese paso del tiempo en los sucesos. Periódicamente aparecen en el relato *excursus* sobre el tiempo que cortan la sucesión de la acción que, paradójicamente, sigue su curso aunque el lector no haya tenido noticia de ella durante el tiempo que ha dedicado a leer la digresión. De

manera que si el autor divaga en un *excursus*, ese tiempo que el lector emplea en leerlo supone un transcurso en los acontecimientos de los personajes. Es decir, que cuando se retoma la historia del sanatorio han transcurrido varios días o incluso semanas, de las que no se van a tener noticias. Koopmann considera que tradicionalmente la crítica se ha ocupado de cómo afecta el tratamiento del tiempo al narrador y al personaje. Sin embargo, en esta novela, el lector también se ve afectado por ese paso del tiempo, tal vez al verse privado de esos acontecimientos entre los *excursus*, o por experimentar a lo largo de las horas y días que implica la lectura de esta novela el paso del mismo. Recordemos que el propio prólogo de la novela anuncia ya este efecto en el lector, es decir, el de enfrentarse a una historia que no podrá completar en "siete días, siete semanas o siete años" (anexo II, 31-32).

En otras obras, la reflexión sobre el tiempo viene acompañada de una serie de fenómenos que propician la interpretación del mismo como un fluir circular, como un eterno retorno. Esto sucede en *Joseph und seine Brüder* y en *La coscienza di Zeno* en los que varios sucesos se repiten a lo largo de la vida de los personajes.

Para analizar el fenómeno del eterno retorno en la tetralogía de *Joseph und seine Brüder* queremos comenzar con las palabras que el propio autor dedica al respecto:

> (...) What is my Joseph other than once again an artist's variation on his own problem: artist, in so far as he with his "imitatio dei" *plays* on the unconscious level. Yesterday I spoke in my introduction about the "infantility" of the artist. Infantility – what a part this psychoanalytical element plays in the life of us all, what a powerful share it has in the formation of men's live! 'Living' means: to follow in footsteps, to live after, identification with a visible or transferred mythical prototype! The ties with the father, imitation of father, the play on the father theme and its transferences to substitution images for the father of a higher, divine type –how definitively these "infantilities" have their effect on the individual life! All life is return and repetition. The so-called "character" of the individual is a mythical role which is played in the illusion of original uniqueness, likewise according to most individual invention and of his own accord, with a sureness which the player, however, does not draw from his supposed firstness and uniqueness, but, on the contrary, from the deeper consciousness that something that has already been, something proved and valid is once again apparent in him and becomes present. The way we move and conduct ourselves under definite impulses, the form in which we clothe our feelings and thoughts – that is not first hand improvisation, but more or less dark remembrance. It is turning back into the infinite sequences of the past, into the curtains of time which recede ever further beneath the brooding gaze, without its ever being able to "get to the bottom" of them.

> This mythical "identification" has been by no means a characteristic restricted to the man of ancient times. Even Napoleon "walked in footsteps" and not only compared himself with Alexander the Great and Charlemagne, but took himself to be those men. "I am Charlemagne", he said. Not, "I bring him to mind", or, "I am like him" – but, "I am he". That is the formula of the myth. My Joseph's "second father", Abraham's ancient servant, does not himself know any longer whether he is not really identical with the mythical servant, Elieser, of the original Abraham of whom legend tells... He does not state it flatly, yet he does not deny it, either. He leaves the question open, just as the man of antiquity likewise was too "open" to the past, and the present seemed, as so often to us, "déja vu". Life as a quotation: the passion of Christ is a different and the highest example of it; a life of the fulfilment of prophesies even up to the last cry of death on the cross, the "Eli, Eli lama asabthani" is a quotation; it is at the beginning of the twenty-second psalm which is a unique prediction of the Messiah... Its intention is: "Yes, I am he!"
>
> (Mann, *On Myself*, "On my own Work", 72-74)

La tetralogía de *Joseph und seine Brüder* nos presenta una visión del tiempo en la que pasado, presente y futuro son una misma cosa. El narrador transmite al lector su incredulidad ante el hecho de que los personajes que son objeto de la historia sean realmente los verdaderos protagonistas de las historias que se les atribuyen. La teoría planteada es que, desde el tiempo de Abraham hasta el de Joseph, el tiempo histórico ha registrado muchos acontecimientos, han pasado cientos de años; sin embargo, si seguimos estrictamente el relato bíblico, encontramos tan sólo tres generaciones: Isaac, Jaakob y Joseph. No es posible conciliar los hechos históricos que contextualizan la historia de Joseph, como pueblos nómadas, reinados de faraones o religiones antiguas, y que difieren en gran medida del tiempo histórico de Abraham, y el escaso tiempo que suponen tres vidas humanas. Por ello el narrador defiende la idea de que no sólo ha habido un Isaac, sino muchos Isaacs a lo largo de la historia. Hijos que han heredado de su padre el nombre y que han contado con un hermano bastardo llamado Eliecer, como el esclavo de Isaac que cortejó a la bella Rebeca en nombre de su amo. Estos personajes se han repetido a los largo de generaciones y han asumido la vida del primer Isaac y del primer Eliecer como propias. De hecho, cuando Jaakob cree a Joseph muerto, Eliecer, el anciano tutor de Joseph, trata de hacerlo entrar en razón y le recuerda el pasado histórico y su función en él, pero Jaakob ya no quiere saber nada de tradiciones y le recuerda que él no es más que su hermano bastardo y que nunca ayudó a Isaac a

conseguir a Rebeca. Esto es lo que Hatfield (1979: 71-72) define como el "Moon grammar" y que viene a designar la falta de conciencia individual de los personajes de la novela. Todos se insertan en un tiempo mítico en el que no hay pasado ni futuro sino que todo se aglutina en el aquí y ahora. Eso provoca que la persona que toma el nombre de un antepasado famoso asuma en carne propia las vivencias y la postura ante la vida de ese personaje. De esta manera el tiempo es un eterno retorno que se repite, un continuo morir y renacer. En la tetralogía *Joseph und seine Brüder* el tema del eterno retorno está constantemente presente. Anteriores a la historia de Joseph se narran todas las luchas entre hermanos: Jaakob y Esau, Isaac e Ismael, Abel y Caín; y también las que corresponden a un plano divino, Osiris y Seth, que llevan implícitas el tema de la resurrección. Al plantear la lucha de Joseph con sus hermanos y metafóricamente hacer que muera y vuelva de entre los muertos, Thomas Mann está repitiendo la historia de los antepasados del muchacho, pero también la entronca con el mito, divinizándola. Joseph asume la figura de su madre, pero también se identifica con el dios Adonis-Tammuz, que es atemporal puesto que muere y resucita eternamente. De hecho, cuando Jaakob piensa que su hijo Joseph ha muerto, planea bajar a los infiernos para rescatarlo, igual que la diosa Ishtar baja para buscar a su hermano y amante Tammuz[25].

En cualquier caso, en Joseph se da otra característica que corre paralela a la anterior, y es su afán por demostrar e imponer su individualidad. Él asume su condición de elegido y único ante los ojos de Dios y ante los ojos de su padre. Todo lo demás es aleatorio, todo en el mundo está dispuesto para él, en el que el pasado y el futuro se unen. Su estancia en Egipto y el hecho de que adopte un nombre nuevo supone una ruptura con esa continuidad de su pasado histórico. Es él el que elige su nombre y él el

25. Sobre el tema de la resurrección en *Joseph und seine Brüder* véase Scaff (1987): 65-106.

que se aparta de la historia ancestral de su pueblo para significarse como persona especial, individual y escogida por Dios.

El caso de Zeno no comparte ese carácter mítico que posee la obra de Mann, pero no por ello deja de ser relevante el hecho de que los acontecimientos que marcan la vida del personaje se repitan irrevocablemente. La escena de la muerte de su padre se repite en la muerte de su amigo Copler; la imposibilidad de justificarse ante él es la misma que sufre cuando Ada se va y no puede demostrarle su amor por Guido; repite tres veces la proposición de matrimonio; la imagen de su madre reaparece en la sonrisa de su esposa Augusta; y, si entroncamos *La concienza di Zeno* con *Le confessioni del vegliardo,* se observa cómo reconoce en la actitud que tiene para con su hijo la que su propio padre tenía con él. Todos estos factores hacen a Zeno pensar que la vida no es más que una continua repetición en la que las buenas intenciones son sucedidas por equivocaciones que vuelven a derivar en un buen propósito.

Por último, cabe señalar en este punto una técnica literaria que influye de manera precisa sobre el tratamiento del tiempo y que aparece con bastante frecuencia en la obra de ambos autores: la narración de los acontecimientos contada por los propios protagonistas. Se recurre a dos medios para contar los sucesos propios: el diario y las memorias. El primero registra los hechos en el momento justo en el que ocurren y recoge los sentimientos exactos que dichos acontecimientos producen en el personaje. Las memorias, en cambio, cuentan con el factor del tiempo, es decir, tratan sobre un periodo anterior, ya asimilado por el personaje que lo ha vivido y que lo mira con la perspectiva de saber a qué consecuencias han llevado esos acontecimientos. Las memorias cuentan con una deliberación de la que carece, en cierto sentido, el diario.

Entre los casos de diarios ya hemos nombrado el relato *Der Tod*, cuya progresión va aumentando la intensidad del sufrimiento y el desconsuelo que transmite el personaje a medida que pasa el tiempo y se acerca el día de su muerte. Cada hoja del diario recoge la angustia y la preocupación por ese día en concreto y por el hecho de dejar sola a su única hija.

Le confessioni del vegliardo son un diario en la medida en que, aunque el protagonista reflexiona sobre su vida pasada y sobre los efectos del paso del tiempo, entremezcla ambos hechos con los sucesos de su vida actual, de su vida cotidiana. Las relaciones con sus hijos le llevan a meditar sobre las suyas propias con su progenitor, pero siempre partiendo del tiempo presente.

Este mismo efecto lo encontramos en el último capítulo de *La coscienza di Zeno*. En "Psico-analisi", Zeno registra los acontecimientos de su vida actual. El estallido de la guerra, las dificultades en la empresa, la separación de su familia, etcétera. Son hechos que llevan al personaje a centrarse en el mundo real, en el mundo actual y no en el mundo imaginario de sus recuerdos, que constituyen la base central de los capítulos anteriores. Podríamos decir, por tanto, que del capítulo tercero al séptimo nos hallamos ante unas memorias y el octavo corresponde a un diario. La diferencia es clara. En los primeros, el personaje hace una visión retrospectiva de sí mismo. Analiza su vida y la de los que le han rodeado y la presenta ante un público, aderezándola y adornándola a su gusto, de manera que el tiempo pasado no se presenta tal y como fue sino como el personaje pretende que sea recordado. En el último capítulo, ese distanciamiento desaparece y Zeno no tiene oportunidad de ver y examinar los acontecimientos con suficiente perspectiva. Se limita, en su mayor parte, a dar datos concretos, libres de toda tensión porque no considera que estén afectados por su enfermedad. Aún no conoce las

posibles consecuencias de los sucesos que está viviendo en ese momento y escribe con total libertad.

Con respecto al uso de las memorias en la obra de Thomas Mann, es bastante más frecuente. *Der Bajazzo, Doktor Faustus, Mario und der Zauberer* y *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* utilizan esta técnica. En todos ellos existe un factor común: el deseo de justificar desde el presente un tiempo pasado. El protagonista de *Der Bajazzo* intenta presentar una razón, mediante la narración de su propia vida, de por qué no es capaz de insertarse en la sociedad como un burgués más. Serenus Zeitblom trata de disculpar la locura de su amigo Adrian así como la degeneración del pueblo alemán. El narrador de *Mario und der Zauberer* se excusa constantemente por no haber abandonado Italia cuando todos los indicios de su estancia le impulsaban a hacerlo, así como por haber permitido, de forma inconsciente por supuesto, que sus hijos presenciaran un asesinato. Felix Krull, al igual que su antecesor, el protagonista de *Der Bajazzo*, busca justificar su degradación basándose en una infancia desordenada y en unos genes afectados por un espíritu artístico y engañoso.

Es peculiar en todos estos casos en los que los personajes recurren a escribir sus memorias, en las que incluyo también *La conscienza di Zeno*, el hecho de que son personajes que en el momento preciso en el que suceden los acontecimientos que narran se sienten inmovilizados, incapaces de actuar como cabe esperar de ellos. Es por eso que necesitan una justificación, un atenuante a su ineptitud para desenvolverse en la vida como personas "normales" (anexo II, 33-34).

3. B. 3. El tiempo vivido.

Absolutamente vinculado al tiempo del narrar y al tiempo de la narración se halla el tiempo vivido, es decir, la propia experiencia vital del personaje que siente y acusa el paso del tiempo. Al igual que evoluciona el tiempo de la historia y esa evolución se teje mediante una serie de técnicas literarias que favorecen la percepción del mismo como un progreso, el cuerpo y la mente del personaje también avanzan con la historia. Sin embargo, ese ritmo de la vida externa al personaje no tiene por qué coincidir siempre con el ritmo vital de éste. De hecho, la falta de armonía entre el tiempo de la historia y el tiempo del personaje es un fenómeno que aparece con cierta frecuencia en la obra de Mann y Svevo y que contribuye a ejemplificar esa peculiaridad del artista en un mundo que ni siquiera gira a su propio ritmo.

Ya hemos comentado con anterioridad que en *Buddenbrooks* encontramos un tiempo lineal y progresivo. La constatación física de su avance queda patente en el libro de familia en el que las vidas de los miembros quedan inmortalizadas, esquematizadas y fijas en pequeños apuntes que recogen los momentos más relevantes. Ese libro es la historia de la familia y el tiempo que se les ha destinado, al igual que se registra el capital en un libro de cuentas. Mann no da opción a los personajes a tener una vida interior propia, y por tanto un tiempo individual, frente al tiempo cronológico. Todos los miembros deben ajustarse al ritmo vital a que les obliga su posición en la sociedad y cumplir puntualmente con sus obligaciones, si es preciso renunciando a sus deseos. Tom ya siente los estragos de esa desarmonía, pero será Hanno el que demuestre definitivamente que la rapidez de la vida burguesa no está hecha para él, cuyo ritmo vital se mueve en función, no de la economía y sus obligaciones sociales, sino de la música y la soledad que ésta precisa.

Cuando se reflexiona sobre la función del tiempo en la novela *Königliche Hoheit*, más que el paso del tiempo en sí, es quizás más interesante el progreso en la madurez del personaje. Klaus Heinrich es un personaje que, aunque con unas inquietudes innatas por el conocimiento, nace con un defecto físico que marca su tiempo de desarrollo. Esa mano defectuosa, unida a su condición de príncipe que le obliga a acercarse a las cosas de una manera indirecta para no alterar el orden establecido, lo limita de forma especial. Durante los años de estudio, acondicionan un viejo palacio y lo convierten en internado, al que obligan a ir a otros cinco muchachos de la nobleza para que Klaus tenga compañía. Sus compañeros no están en el palacio de modo voluntario, sino que cumplen un deber, cosa que muchos de ellos no hacen con gusto. Por otro lado, a causa del defecto de Klaus, toda actividad física se reduce en el internado y los paseos a caballo son a un ritmo moderado. En la universidad también ocurre así. Klaus no tiene la necesidad ni la capacidad para aprender con la profundidad que requieren las materias que estudia, de manera que es la universidad la que se acomoda a los progresos del príncipe y no al contrario. De este modo, cuando se enfrenta a la relación con Imma, cuyo ritmo vital es muy vivo y acelerado, Klaus se siente apabullado y termina pidiéndole que sea paciente con él. En cualquier caso, pese a todas sus carencias, Klaus Heinrich no es un personaje acomodado. Conoce sus taras pero sabe afrontarlas y aceptar que, aunque su avance sea lento, es continuado y seguro. La novela concluye con un acuerdo, un punto medio en el que los dos tiempos vitales, el del príncipe, que representa al estado, y el de Imma, que representa al pueblo, se encuentran y conviven en beneficio de todos.

Para Ricciardi (1984: 135), en el caso de Alfonso Nitti, el argumento se basa en la educación y la adaptación del personaje a la cultura de la ciudad, la burguesía y el

trabajo. Es una lucha entre ser uno mismo y ser lo que los demás esperan. El suicidio de Nitti lo entiende este autor como una huida del tiempo civil (histórico) y una victoria y autoafirmación del tiempo privado:

> Nel caso di Alfonso il tracciato romanzesco è basato essenzialmente su un tormentoso e doloroso processo di educazione, una costrizione e un adattamento alla cultura della città, della borghesia, del lavoro; (...) nell'agitazione e quindi nello sfasamento tra essere in sé e dover essere pubblico e perciò la norma istituzionale, il regno del comportamento necessario, dell'obbligo delle regole. (...) ma attraverso il suicidio il romanzo termina con la celebrazione del valore astratto, del valore in sé non praticabile per l'opposizione irrisolta tra esperienza privata e sfera publica, cioè tra impulso soggettivo e normalività, infine, se si vuole, all'apologo tragico sull'annullamento del tempo storico attraverso la distruzione del tempo di vita e la sua salvezza nel tempo privato della scrittura, della letteratura che salva, che esalta il messagio supremo del soggetto traducendolo in categoria morale astratta.

Ricciardi no especifica a qué se refiere con el concepto de "tiempo privado", pero podría referirse a la vida interior del personaje, esa vida imaginaria en la que él supera la timidez que le caracteriza y que quiere compartir con los demás a través de ese mensaje que Alfonso pretende transmitir con su suicidio. Su última ilusión es conmover de alguna manera a Annetta y se la imagina visitando su tumba y llevándole flores. Sin embargo, la efectividad de ese mensaje implícito es muy relativa. Nadie llega a entender por qué se suicida y eso queda claro en la nota que la compañía Maller envía a su "tutor" tras la muerte.

Los personajes de *Senilità* tampoco se mueven al ritmo que les marca su vida. Todos parecen vivir en una urgencia permanente, porque comienzan a madurar y no han cumplido con las expectativas que se tenía de ellos. Ninguno ha formado una familia y al final de la novela solamente Angiolina lo conseguirá, o, al menos, existe la posibilidad de que se case con el empleado de banca con el que se fuga. Entre tanto, Emilio, Amalia y Balli viven en un tiempo detenido, no hay esperanza de progreso para ellos y si alguno lo intenta, cualquiera de los otros, en representación de toda la sociedad, intentará impedírselo. Ni siquiera Balli, que tanto presume de su éxito con las mujeres, encuentra su sitio porque, como Emilio, siente horror al compromiso, teme hacerse adulto, se niega a evolucionar. Amalia, en cambio, desearía dar el paso hacia la

independencia, hacia la madurez plena y disfrutar de la función para la que ha sido educada, es decir, esposa y madre, pero tiene que conformarse con una pseudo madurez cuidando de su hermano. Ella misma pone trabas a su desarrollo natural como mujer, pero también sufre la presión de la sociedad que ya no le permite realizarse por haber excedido el tiempo que estaba estipulado para que lo hiciera. De manera que el tiempo civil y el tiempo privado vuelven a estar descoordinados en esta novela.

También Zeno vive a un ritmo que no coincide con el que le correspondería por la edad que tiene. De niño se empeña en parecer mayor, retando a su padre y fumando cigarrillos a escondidas, por no hablar de los supuestos deseos incestuosos hacia su madre. Sin embargo, cuando tiene edad para enfrentarse al mundo como un adulto, una prohibición de su padre le impide desenvolverse como tal. El no poder ejercer como patrón de su propia empresa supone un impedimento en su desarrollo psicológico natural. Si no puede ser adulto en los negocios, necesita serlo en otra faceta de su vida, es decir, en el matrimonio, y a él se lanza desesperadamente. Sin embargo, algo vuelve a fallar aquí. El matrimonio no lo convierte en el amo de su casa, sino en otro niño más de los que cuida su esposa, extremadamente maternal. La huida del hogar para buscar una amante es un intento de recuperar una juventud que siente perdida. El papel de adulto no le cuadra y quiere reafirmarse como un hombre al que le queda mucho por vivir aún. La superioridad que parece sentir sobre Carla en los primeros momentos de su relación va desapareciendo a medida que ella toma las riendas de la misma. Tampoco el adulterio le da la felicidad. Una última oportunidad de volver a sentirse un hombre maduro y seguro de sí mismo se la brinda su cuñado con ese negocio conjunto que le propone. La amante ya no es necesaria, ha encontrado un nuevo equilibrio, aunque frágil. Toda su familia lo tiene en consideración, por primera vez, y si no hubiera sido por el suicidio de Guido, la imagen que el propio Zeno tiene de sí mismo quizá se

hubiera normalizado. Tal vez hubiera encontrado un equilibrio entre su tiempo vital y su edad cronológica. Sin embargo, ese equilibrio no llega definitivamente hasta que estalla la guerra y toda experiencia se acentúa hasta el límite, de manera que no queda tiempo para elucubraciones y reflexiones, sino exclusivamente para la acción.

Tal vez una peculiaridad de los personajes, tanto mannianos como svevianos, sea una sorprendente sensibilidad para ser conscientes del cambio, del transcurrir de los acontecimientos y de las consecuencias que ese transcurrir supone para sus vidas. Son conscientes, en definitiva, del paso del tiempo. Thomas Mann comenta en una carta dirigida a William Earl Singer que la gran labor del artista es representar la duración en sus obras y alcanzar la inmortalidad:

> Yo digo: hemos hablado mucho sobre el arte, sobre su unidad y cómo trata sobre lo mismo en todas sus manifestaciones, en la pintura, la poesía, la música, la escultura: sobre orden, organización, forma, estructura, armonía, sobre lo nuevo y lo bueno, la elevación de los sentimientos vitales mediante los que se puede nombrar con palabras vagas la belleza. Pero nunca hemos, creo yo, dicho exactamente cuál es el instinto básico del arte y del artista, su deseo más profundo y exigencia. Esto es la duración. Es la exigencia de las cosas, de las experiencias e historias, de las penas y alegrías, del mundo, tal y como se le representa al artista y con la que confiere estabilidad a su propio yo y a su vida. El artista es el enemigo natural de la muerte, de lo efímero. Su meta no es la gloria, es algo más alto, en el que la gloria no es más que un accidente: la inmortalidad.[26]
>
> (Mann: *Briefe II 1937-1947*, Carta a William Earl Singer, 13-08-1944) (Anexo II, 35)

Esta afirmación puede tener una doble interpretación. En la medida que el autor es el artista por antonomasia, su búsqueda de la inmortalidad se llevará a cabo a través de la obra de arte, de su trabajo, con el que espera superar los límites del tiempo que le está destinado a él como ser humano físico. Sería en definitiva lo que los antiguos consideraban la fama. Sin embargo, existe otro nivel de interpretación, debido a la peculiaridad de la obra de Mann, cuyos protagonistas son a su vez artistas. Ellos también buscan una salida adecuada a esa ansia de inmortalidad que les es propia, innata. De ahí también que su percepción del tiempo no coincida con la percepción de la gente corriente, limitada a una sola vida, a una sola existencia. La mente del artista va

26. Traducción propia.

más allá de los límites de su propia vida. Y, a pesar de ello, sienten la angustia de no cumplir con la función que les está destinada, sienten el peso del tiempo cronológico que corre en su contra y que lo limita en sus creaciones.

En todas estas cuestiones desempeña un papel fundamental lo que se ha venido a llamar el tiempo psicológico. Bobes (1993: 172-173) lo define de la siguiente manera:

> El *tiempo psicológico* es el tiempo presentado como vivencia, en su duración, para lo cual es preciso su interiorización; (...) objetivamente el tiempo tiene una duración medible, pero el tiempo subjetivo puede alargarse más o menos, ya que no mantiene ataduras con la realidad exterior. (...) El relato consigue así una apariencia de desorden, de caos, que suele manifestarse en un discurso generalmente en primera persona, monologado e interior, pero que puede ser alterado, según el estilo del novelista, por ejemplo con el uso del monólogo interior indirecto, (...)

La digresión sobre el paso del tiempo y la percepción del mismo que hace Hans Castorp en el episodio "Lucidez" (anexo II, 31) gira en torno a las leyes de la relatividad, así como del tiempo bergsoniano. En ella, reflexiona sobre la posibilidad empírica de medir un fenómeno del que no se puede tener constancia real, como es el tiempo. Según él, medimos el tiempo en función del espacio y el espacio en función del tiempo. Este hecho anula toda objetividad a dichas medidas, con lo que el tiempo pasaría de ser algo material a ser un fenómeno mental.

Para Zeno, sólo en dos momentos vitales es posible medir el tiempo: "Grande mistero i due grandi dolori che chiudono a guisa di parentesi la nostra vita: Quello della nascita e quello della morte"[27]. Ricciardi (1984: 129) considera que la modernidad de Svevo, su novedad, consiste en haber asumido como propias las innovaciones que en el campo literario se estaban produciendo en la Europa Central. Svevo, al igual que autores como Joyce, Musil, Kafka o Mann, inserta un tiempo lineal e histórico en uno individual y flexible. Si tradicionalmente había un límite claro entre ambos tiempos, con *La coscienza di Zeno* Svevo rompe ese límite. Según Luti (1961: 383-390), Svevo no nos habla del tiempo real, de las circunstancias reales del individuo, sino de la

27. Italo Svevo, *Racconti, saggi e pagine sparse*, "Documenti Umani", p. 838.

percepción que de ellos tiene el personaje, porque esta percepción es la que constituye el verdadero sentir del personaje y de la persona en general. Por otro lado, la amistad con Joyce lo llevará a experimentar con nuevos métodos para representar el tiempo narrativo: la memoria, la representación del pasado en el presente, etcétera.

La experiencia psicoanalítica también influirá en el desarrollo de su narrativa. La renuncia a un relato tradicional se justifica en cierto sentido por la influencia del psicoanálisis. Mazzacurati (1998: 210-221) considera que la literatura de Svevo está influida por Proust. La irrevocabilidad del tiempo está presente en su obra: *Quando è, [l'immaginazione] non sa come diverrà, ma quando è divenuta ricorda come è stata, ma non col medesimo sentimento di quando fu*[28]. En este sentido, la imaginación y el recuerdo cumplirían esa función reparadora que Mazzacurati niega en la obra de Svevo.

Se ha hablado de que Svevo desarrolla a lo largo de toda su obra la figura de un solo personaje. Montale cree que este personaje es el tiempo y que la técnica narrativa típicamente sveviana es aquella que hace fluir el tiempo creando y destruyendo los personajes que se encuentra a su paso:

> (...) Per lui non esiste che un personaggio: il tempo; non esiste che una tecnica narrativa: il ritmo, tutto ciò che può dare il senso del flusso temporale, di un flusso che crei e insieme distrugga le figure. In ciò egli si valse dell'analisi quando la moda dell'analisi prevalse; in Proust e in Joyce, preceduti da quel James ch'egli conosceva e ammirava; e nel suo *Zeno* fu analista senza risparmio sebbene con tutti i correttivi dell'ironia. Ma analista con misura egli era stato anche nei precedenti libri. Un romanzo fondato su un forte ritmo temporale non debe necessariamente esser lungo e diffuso, come prova la riuscita di *Senilità*, il meglio calibrato se non il più importante dei suoi libri.
>
> (Montale, 1976, "Il vento e mutato", 111)

La conciencia del paso del tiempo junto con una negativa innata a una aceptación del mismo dan lugar a un desequilibrio tanto en los personajes mannianos como svevianos que se acentúa con la proximidad de la muerte, tanto en la vejez como en la enfermedad.

28. Italo Svevo, *Racconti, Saggi, Pagine Sparse*, "Pagine di diario e sparse", 5-6-1927, p. 831.

De Martis (1986: 210) considera que el tema principal de *Der Tod in Venedig* y *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* es el paso del tiempo, la pérdida de la juventud y la falta de capacidad, por parte de los ancianos representados en las novelas, para asumir esa circunstancia. El *Buon Vecchio* de Svevo no acepta su vejez y se excede en sus impulsos, lo que lo lleva a la enfermedad y la muerte. Esa lucha por aferrarse a la vida es lo que definitivamente lo aparta de ella. En el caso de Aschenbach, es su calidad de artista la que lo mantiene en un plano superior al del resto de los seres que lo rodean. Esa capacidad para ver la belleza, que otros no son capaces de apreciar, es lo que lo aparta de la vida. Vemos entonces que las consecuencias que acarrea son el verdadero problema del paso del tiempo. Para Aschenbach se materializa en la pérdida de la belleza, no sólo la propia, que es un aspecto al que hasta el momento de llegar a Venecia y conocer a Tadzio no se ha planteado con seriedad, sino el hecho de perder la verdadera belleza representada en Tadzio, ya sea por el fin de las vacaciones, ya sea por los efectos catastróficos de la epidemia que asola la ciudad.

Lotte in Weimar es también una reflexión sobre el paso del tiempo y sus efectos. En este caso, Lotte observa los cambios operados en su viejo amigo, tanto físicos como de carácter. Tras la invitación que recibe de él y la velada pasada en su casa, Lotte cree que nada de lo que fue el joven Goethe se conserva. Sin embargo, el reencuentro final, en esa inesperada y secreta cita que Goethe le prepara a su amiga en su coche, le devuelve a Lotte parte de su antigua amistad, aunque el paso del tiempo es innegable: en ella, evidenciado por ese movimiento incontrolado de la cabeza que Goethe muy descortésmente le hace notar; y en él, por la arrogancia de años de servilismo a su alrededor. Por otra parte, se repite en Goethe esa obsesión que aparecía ya en su amigo Schiller en el relato *Schwere Stunde*, y se volverá a repetir en Adrian Leverkühn, y que se traduce en un irremediable sufrimiento debido a la proximidad de la muerte. Sin

embargo, no es la muerte en sí lo que temen, sino el hecho de que con ella acabará el tiempo que les está destinado para crear y todo ese potencial que ellos creen deber al mundo y que se perderá con ellos. Los tres artistas se consideran irrepetibles, nadie más podrá crear lo que ellos saben que pueden crear, pero para ello deben superar los estragos del tiempo. En cierta medida, esa urgencia es la que los hace más inaccesibles para el resto de los humanos, ya que el trato con los hombres supone, para ellos, una pérdida irreparable.

Die Betrogene recoge una serie de reflexiones de Rosalie von Türmmen en torno al tiempo que la vida concede a las mujeres, y cómo ese tiempo está íntimamente unido a su ciclo reproductor. Para ella, una mujer es un ser completo mientras está en edad de cumplir con el fin para el que ha sido creada, es decir, tener niños. Rosalie acepta su vejez con resignación, pero siente que aún queda en ella mucha vida por dar y no entiende por qué, si la naturaleza le ha privado ya del don de la maternidad, sigue experimentando deseos de vivir y amar. Algo parecido le ocurre a Hans Castorp, que no entiende por qué mujeres como Clawdia, profundamente enfermas, pueden seguir mostrándose tan seductoras si efectivamente la función reproductora les está vedada.

Según Jeuland (1985: 275-288), Svevo recurre en *La coscienza di Zeno* a la visión bergsoniana del tiempo vivido y el tiempo pensado. La importancia que da el personaje a ciertos periodos de tiempo hace que éstos se perciban como más largos o más cortos. Por ejemplo, los cinco días de "cuarentena" que sufre Zeno sin poder visitar a los Malfenti antes de decidirse a prometerse con una de las hermanas se le hacen al personaje larguísimos, casi como una condena. Zeno considera que no sufriría tanto si le hubieran expulsado de la casa para siempre porque de este modo ya no tendría que volver a preocuparse por el tiempo que queda para volver a visitar a los Malfenti. Un "para siempre", es tiempo inexistente, puesto que nunca va a llegar, pero un periodo

fijado en el futuro se le hace insalvable al personaje. Baiocco (1984: 134-135) señala cómo para Svevo el tiempo pasado es largo o corto en función de la riqueza de las experiencias vitales ocurridas en dicho periodo. El tiempo es un producto de la creación y destrucción de la memoria del personaje.

Pero la verdadera preocupación de los personajes svevianos es el transcurso del tiempo y con él la cercanía de la muerte. Todos saben que no hay alternativa a la desaparición, pero se resisten con todos sus medios. La búsqueda de un amor más joven, la cirugía en el caso de la comedia *Rigenerazione* o de un fármaco milagroso en *Lo specifico del dottor Menghi,* el sacrificio de otra persona para salvar la propia vida (*Vino Generoso*) o, sin más, el estudio minucioso del fenómeno del tiempo para poder comprenderlo y aceptarlo, no sin dificultad, son algunas de las medidas empleadas por los personajes de Svevo. Incluso Emilo, Amalia y Balli, aun siendo jóvenes, sienten ese deseo irrefrenable de huir de la muerte, del estancamiento que lleva a una muerte en vida, a la falta de ilusión porque no habrá un cambio en sus rutinas diarias hasta el día en que mueran. Ese tiempo quieto que prevén en su futuro es como un anticipo del final y, cada uno de ellos, a su manera, intenta escapar de él.

> (…) El tiempo impone sus cambios con orden seguro y cruel y después se aleja en una procesión siempre ordenada de días, meses y años, pero cuando ya está lejos, tanto como para perdérsenos de vista, sus categorías se confunden. Cada hora busca su lugar en un día equivocado y cada día en un año que no le corresponde. Es por eso que en la memoria algunos años aparecen llenos de sol como un solo verano y algunos otros aparecen como un largo invierno de frío penetrante. Y frío y privado de la luz es justamente el año en que no se recuerda nada en su verdadero lugar: trescientos sesenta y cinco días con sus veinticuatro horas cada uno de ellos muerto y desaparecido. Una verdadera tragedia.
>
> (*Il vecchione,* 589)(Anexo II, 36).

En cualquier caso, la vejez conlleva también, en el caso de Svevo, la aceptación final de la propia desaparición tras el largo periodo de rebeldía contra el avance normal de la naturaleza. El siguiente texto, que nos remite al mito de Fausto, nos presenta a un Zeno que ya no espera nada nuevo de la vida, ni siquiera logra imaginar vivir algo que

ya no haya vivido, de manera que una proposición del propio diablo no constituiría para él una tentación:

> È l'ora in cui Mefistofele potrebbe apparirmi e propormi di ridiventare giovine. Non accetterei. Rifiuterei adegnosamente. Lo giuro. Ma che cosa gli domanderei allora io che non vorrei neppure essere vecchio e che non desidero di morire? Dio mio! Com'è difficile di domandare qualche cosa quando non si è più un bimbo. È una fortuna che Mefistofele per me non si scomoderà. Ma se pur avvenisse ora che debbo attraversare il corridoio buio per recarmi a letto gli direi: -Dimmi tu che sai tutto quello che debbo domandare.- E gli abbandonerei l'anima mia solo se m'offrisse una cosa molto nuova, una cosa che mai conobbi perchè non vi sono giorni della mia vita che vorrei rifare ora che so dove mi condussero. Non verrà. Io lo vedo seduto nel suo inferno che si gratta la barba imbarazzato.
> Ecco che debbo a queste annotazioni il conforto di ridere al momento di recarmi a letto. E Augusta borbotterà destata solo a mezzo: -Ridi sempre tu, anche a quest'ora. Beato te.
> (*Racconti, saggi e pagine sparse*, "Pagine di diario e sparse", 849-850).

El fenómeno del tiempo es, pues, un recurso literario que envuelve la narrativa de estos autores. Tanto la recreación de un determinado tiempo histórico, como la sucesión cronológica o anacrónica de los sucesos, así como la propia percepción que los personajes tienen del propio transcurrir y del de los demás contribuye a transmitir al lector la idea de que el personaje manniano y sveviano es un personaje que vive en un tiempo del que no forma parte de un modo completo. Es un intruso que no es capaz de amoldarse al ritmo del resto de las personas que los rodean. Su mente se desplaza constantemente a un posible futuro o rememora un pasado que él imagina mejor. Hay una permanente discontinuidad con el tiempo real, imponiéndose en todos los relatos el fenómeno del tiempo personal o psicológico.

3. C. El Punto de Vista.

El concepto del punto de vista[29] responde a la cuestión "¿quién ve?" en el relato. En este sentido, Ortega y Gasset aporta una teoría que se ajusta perfectamente al mensaje que tanto Mann como Svevo tratan de transmitir en sus obras. El filósofo

[29] Seguimos en este punto el estudio que realiza sobre el tema Garrido Domínguez (1993, 121-150).

considera que la realidad se muestra como múltiple a consecuencia de las diferentes perspectivas que puede asumir el observador.

> El error inveterado consistía en suponer que la realidad por sí misma, e independientemente del punto de vista que sobre ella se tuviera, tenía una fisonomía propia. Pensando así, claro está, toda visión de ella desde un punto determinado no coincidiría con ese su aspecto absoluto y, por tanto, sería falsa. Pero es el caso que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única.
>
> (J. Ortega y Gasset, 1923: 102-103)

La narrativa de Mann y Svevo pone un énfasis especial en mostrar cómo el desarrollo de los acontecimientos es experimentado de forma radicalmente diferente por el artista y por el burgués. Su percepción y su reacción divergen debido a una interpretación distinta de una misma realidad vivida.

El teórico francés Jean Pouillon (1970), por su parte, aporta una clasificación de los distintos puntos de vista. Él propone la *visión por detrás,* la *visión con* y la *visión desde fuera*. En la primera el narrador disfruta de todo el conocimiento posible sobre los acontecimientos y sobre los propios sentimientos de los distintos personajes. En la *visión con*, sin embargo, el narrador se limita a aquello que el personaje conoce y percibe. Por último, en la *visión desde fuera* el narrador presenta aquello que perciben sus sentidos, sin entrar a revelar los sentimientos o pensamientos del personaje.

Genette (1989: *Figuras III*) sigue el modelo de Pouillon, más tarde revisado por Lubbok y Todorov, y propone otra clasificación tripartita pero utilizando el término "focalización" que reduce el concepto de la percepción exclusivamente al aspecto visual. Según Genette podemos distinguir tres tipos de focalización: *focalización cero* (o relato no focalizado), *focalización interna* y *focalización externa*. El primer tipo se refiere a los relatos que recurren a un narrador de tipo omnisciente y en los que por tanto no puede especificarse un punto de vista concreto puesto que la visión del narrador excede a cualquier percepción individual. La focalización interna, por su parte, se centra

en el punto de vista del personaje y puede ser fija (no abandona nunca la perspectiva de un mismo personaje), variable (en la que la perspectiva cambia a lo largo del relato) o múltiple (cuando un mismo acontecimiento se presenta desde distintos puntos de vista).

Sin embargo, el cuerpo teórico que vamos a seguir en este punto para analizar las obras de Mann y Svevo con respecto al tratamiento del punto de vista será el aportado por Mieke Bal (1985: 107-121). Su teoría nos permite analizar, no sólo al observador sino también cómo esa observación afecta al objeto observado. Bal propone una distinción entre focalizador y objeto focalizado.

> La focalización es la relación entre la "visión", el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo (…). El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él.
>
> (...) En principio, es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto. La combinación entre un focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante (…), o puede variar mucho. La investigación de esas combinaciones es importante porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo. (110-112)

Siguiendo estas teorías hemos decidido estudiar tres situaciones en lo que al punto de vista se refiere en las obras de Mann y Svevo: el personaje como focalizador; el personaje como focalizador y objeto focalizado por sí mismo; el personaje como objeto focalizado por los demás.

3. C. 1. El personaje como focalizador.

Uno de los factores que convierte a los protagonistas mannianos y svevianos en seres extraños al resto de la humanidad, y a la vez convierte ese resto del mundo en extraño para ellos, es el hecho de que no comparten una misma visión de la realidad. Su concepto de los acontecimientos, el modo en que interpretan los hechos objetivos es muy diferente al modo en que lo hace la gente que los rodea. Estos héroes sienten la asfixia de un mundo que no les ofrece un espacio para su propia autonomía y en el que constantemente tienen que definirse a sí mismos en función de unas medidas sociales

basadas en criterios que no comparten. En vista de la ausencia de toda posibilidad de cambio, el personaje se encierra en sí mismo y busca alternativas, en ocasiones utópicas, a la realidad burguesa en la que la imagen del artista está totalmente degradada. Así, su presente se construye con una serie de elementos del pasado y de ensoñaciones de un posible futuro. Se trata de una existencia hecha a base de pequeños fragmentos de una realidad muy subjetiva. El arte, más concretamente la música y la escritura, se convierte en la puerta a una vida que sólo se encuentra en su imaginación.

El primer síntoma en el que se evidencia esa visión distorsionada del personaje es en la imagen que tiene sobre los demás y sobre la realidad externa a su persona. En general, en la mayoría de los casos, estos héroes no son capaces de contemplar otros puntos de vista. Observan la vida de los demás, la analizan y sacan unas conclusiones que, una vez asumidas, son para ellos inamovibles. La realidad es la que ellos perciben, la que ellos experimentan y cómo esa misma realidad pueda ser percibida por los demás es algo que les inquieta, pero que no les hace variar su visión del mundo.

Un caso extremo de este fenómeno lo encontramos en el relato *Tristan*. Ya hemos comentado en otros apartados la discusión que entablan el señor Spinell y el señor Klöterjahn en torno a la naturaleza del espíritu de Gabriele Klöterjahn. Ninguno de los dos tiene absolutamente razón, así como ninguno de los dos está completamente equivocado. El problema es que son incapaces de conceder el más mínimo crédito a la posibilidad de que el otro pueda estar en lo cierto. Sus visiones de la realidad de la señora Klöterjahn son cerradas e inmutables.

En *Mario und der Zauberer* el lector asiste junto con los protagonistas a la experiencia de insertarse en un mundo que no sigue las leyes lógicas de la convivencia. Los protagonistas se escudan en su calidad de extranjeros para describir una situación que consideran ajena a un comportamiento social normal. Todo el relato se ve salpicado

de cierto matiz irreal, porque es así como los personajes ven esa situación. En ningún momento se plantean que la postura de los habitantes del lugar sea la correcta, sino que sistemáticamente se tachan de irracionales las medidas a las que son sometidos. El despecho con el que son tratados estos turistas, la locura generalizada de los veraneantes italianos termina con el colofón de la puesta en escena del mago Cipolla. Éste, por su parte, añade a la ya maltrecha visión de la realidad las ilusiones creadas por sus dotes hipnóticas. Sus poderes extrasensoriales obligan al auditorio a permanecer contemplando el espectáculo aún y cuando no lo desean. Su voluntad se ve domesticada por las artes mágicas de Cipolla, pero no así su percepción de la situación. Quizá sea este relato el que lleva al extremo el tema de la distorsión de la visión de la realidad.

El propio título de *Die Betrogene* ("La engañada") anuncia el hecho de que la protagonista confía y cree en un mundo y en unas leyes naturales que no se corresponden con la realidad. Rosalie von Türmmen defiende a ultranza la bondad de la naturaleza, la simplicidad de la vida y de los asuntos humanos si somos capaces de aceptar sus limitaciones. La figura de la hija aparece como contraste, como baluarte del racionalismo y del arte frente al idealismo desenfrenado por el que se deja llevar Rosalie. Arte y vida, sentimiento frente a ingenuidad son los dos puntos de vista que se discuten en este relato. Al final, Rosalie descubre que se ha dejado llevar por una utopía y ha olvidado uno de los valores básicos de la naturaleza y de aquellos que quieren vivir de acuerdo a sus leyes: la simplicidad y la falta de sentimientos extremos por los que ella se ha dejado llevar.

Si analizamos el tipo de personaje que Svevo nos presenta en *Una vita*, nos damos cuenta de que Alfonso Nitti es un soñador. Aborrece la realidad que lo rodea, más que por los aspectos negativos que tiene, porque no se ajusta a la imagen que él se había formado de ella. Incapaz de llevar a cabo un cambio importante en su vida que le

proporcione una mayor satisfacción, se limita a hacer proyectos de cambio parciales que nunca realiza. Pero Nitti no es el único soñador. Su madre, la señora Carolina, tampoco acepta la posibilidad de que su único hijo, al que considera un verdadero genio, sea un fracasado en la ciudad. Se niega a creerlo y condena a su hijo a vivir en una agonía perpetua por no poder satisfacerla nunca. Annetta, por su parte, sabe distinguir la realidad de la ilusión, pero le gusta jugar a que lleva otra vida distinta a la suya. El amor que finge sentir por Alfonso la transporta a un mundo de intelectuales en el que ella tiene un dominio absoluto, de manera que incluso puede permitirse aparentar que se deja dominar por unos instantes. En cualquier caso, cuando decide que ha llegado el momento de dejar de jugar, aparta a Alfonso de su lado y se casa con su primo Macario, el único pretendiente que realmente ha tenido alguna opción de todos los que la han cortejado.

En *Senilità* el personaje que más proyecta su visión de la realidad hacia la vida que lo rodea es Emilio. Existe una evidente distancia social y humana entre los personajes de Emilio y Angiolina que se evidencia en los capítulos X y XI, en los que domina la figura de la joven. Emilio es un personaje reprimido, mientras que Angiolina procede según sus instintos, de forma natural. Brentani no se ha permitido vivir, se ha censurado toda posibilidad de libertad y cree que la literatura puede suplir esa carencia. La literatura es para él como una máscara de la vida que Emilio sustenta en dos puntos de apoyo, complementarios pero contrarios: Ange y Amalia. Los dos personajes femeninos constituyen las dos realidades de Emilio que desea cambiar y, al intentarlo, las pierde. Una vez perdidas sólo le queda construir una imagen mixta de ambas en esa Angiolina casta que imagina en el sueño final de la novela. Con respecto a los sueños, como ya se vio en el apartado dedicado a este tema, se observa que los personajes de esta novela, especialmente los Brentani, tienden a sustituir la vida real por

ensoñaciones, ya sean diurnas o nocturnas. El capítulo XIV es casi un apéndice, se coloca fuera del marco narrativo. Emilio sueña con un Angiolina transformada. Tras la muerte de Amalia, Emilio descubre que la vida que él desea ya sólo está en su memoria. Amalia ha muerto y Angiolina se ha fugado a Viena con un joven cajero de un banco. Emilio crea una imagen de Angiolina agraciada con las virtudes de Amalia.

Pero no sólo Emilio vive en un mundo que él mismo se crea, sino que también los otros tres participan de este juego. Amalia, por ejemplo, concibe el mundo a la medida del apartamento en el que vive con su hermano. Más allá de estas paredes sólo le quedan unos breves paseos por la avenida de la ciudad o esporádicas visitas al teatro. Amalia no se relaciona con nadie a excepción de su hermano y Balli. Por eso busca esa experiencia vital que le falta en su vida cotidiana en la imaginación. Amalia, como Emilio, vive en un mundo de ensueño cuyo centro también gira en torno a dos figuras, la de su hermano y la de Stefano Balli. Al igual que Emilio, ella también idealiza la figura de Balli en sus sueños y se ve casándose con él, discutiendo por una supuesta infidelidad, o cuidando la casa. Junto a esta existencia imaginaria, pero íntimamente relacionada con ella, está la vida rutinaria de la muchacha.

Por su parte, Balli tiene una visión del mundo que difiere en gran medida de la de los Brentani. Para él, el mundo es un escenario en el que las relaciones interpersonales están basadas únicamente en el interés: aconseja a Emilio que no se encariñe con Angiolina; cree que Margarita le es infiel pero que está con él porque le gusta presumir de su amistad con un artista; teme que el amor de Amalia pueda comprometerlo. Esa postura vital le impide abrirse realmente a aquellos a los que aprecia. No consigue decirle a Emilio lo mucho que estima los ratos que pasa en su casa, o a Amalia lo bien que le hace sentir el interés que muestra la muchacha por él, o confesarle a Margarita que realmente la quiere.

La visión de Angiolina, si bien no aparece explícita en la obra, puede inferirse de las acciones de la muchacha o, al menos, aquella visión que el autor quiere imprimirle. Para ella la realidad es una lucha del mundo proletario contra el mundo burgués, aunque sin entrar en aspectos políticos. Su único objetivo en la vida es dejar atrás la pobreza y está dispuesta a engañar a cuantos burgueses sea necesario hasta hallar a uno que esté dispuesto a casarse con ella. Ange no desaprovecha ninguna oportunidad, aunque para eso deba soportar las impertinencias de Balli. Cualquier medio es válido para conseguir su objetivo.

3. C. 2. El personaje como focalizador y objeto focalozado de sí mismo.

La visión que estos personajes tienen del mundo exterior incluye, en la mayoría de los casos, una profunda visión de sí mismos, aunque esta percepción de la propia persona no siempre coincida con la que los demás tienen del personaje. En general, todos ellos se reconocen distintos al resto, dotados de ciertas peculiaridades, artísticas si se quiere, que los diferencia de forma sustancial de los demás. Muchos de estos héroes se avergüenzan de su condición de "elegidos" y tratan de vivir ocultando una serie de sentimientos por miedo a que se descubra su verdadera identidad, su debilidad.

Friedemann es un caso claro del fenómeno antes expuesto. Hasta que aparece Gerda von Rinnlingen, el personaje simula una estabilidad, una aceptación de su propia persona, con todas sus deformidades. Ha buscado y ha encontrado un equilibrio en el que lo que él muestra es exactamente lo que los demás quieren ver en él. Él mismo llega a creer que eso es también lo que necesita, pero, cuando aparece Gerda, una serie de sentimientos que no se atreve a aceptar surgen con ella. El señor Friedemann ve en las atenciones que le prodiga la señora von Rinnlingen una muestra de amor hacia él. Ese sentimiento al que se había cerrado por decisión propia aparece ante sus propios ojos y

el personaje no se reconoce a sí mismo en sus propios actos. La señora von Rinnlingen descubre, de forma un tanto sádica, todas esas debilidades que Friedemann nunca se ha permitido mostrar y ante esa evidencia el protagonista no tiene armas con que luchar. La visión que se había construido de sí mismo se derrumba junto con su simulada apariencia de normalidad.

Antes comentábamos que tanto Spinell como Klöterjahn no renuncian en ningún momento a la visión que tienen de la realidad, en este caso de la realidad del alma de Gabriele Klöterjahn, divida entre el mundo artístico y el mundo burgués. Pero el hecho que subyace en este comportamiento no es más que una proyección sobre la persona de Gabriele de la percepción que cada uno de ellos tiene de sí mismo. Spinell ve en la señora Klöterjahn un alma artística cautiva en una realidad burguesa, como también se ve él mismo atrapado en una sociedad en la que no cumple ninguna función. Se dedica a la contemplación de la belleza que luego plasma en unas obras absolutamente faltas de cualquier gusto literario. El señor Klöterjahn, por su parte, reconoce en su esposa a una auténtica matrona burguesa. La prueba de ello es su robusto hijo, radiante de salud. Por esa razón, se niega a admitir que la lesión de garganta de Gabriele pueda ser grave, porque la enfermedad no encaja con el estilo de vida burgués.

Los gemelos Aarenholds viven en una realidad paralela y oculta al resto del mundo. Saben que el amor que se profesan no tiene cabida en un mundo burgués ligado a estrictas leyes morales, de ahí que busquen una alternativa que permita continuar su romance pero que les sirva también de tapadera de cara a la sociedad. Esa solución pasa por casar a la chica con un pobre hombre corto de miras, que tiene más interés en los efectos económicos que le deparará la boda que en la propia persona de la novia.

En la mente de Aschenbach, Venecia, Tadzio y su arte se entremezclan formando un todo que es incapaz de discernir con claridad. La vida ordenada y pulcra a

la que Gustav está acostumbrado y que lo ha hecho célebre a través de sus obras, se desmorona cuando se enfrenta al caos del amor descontrolado hacia el joven Tadzio y la epidemia de Venecia. No se trata solamente de que Aschenbach se plantee la vida que hasta entonces ha llevado, falta completamente del estímulo directo de la belleza verdadera, sino que, físicamente, sufre alucinaciones, sueños y visiones, en parte debido a la enfermedad que contrae, y en parte al éxtasis que le produce la experiencia estética que está viviendo. La imagen que tiene de sí mismo, esa que ha ido construyendo a base de renunciar a sus verdaderos deseos, aquellos que no se ajustaban a la vida burguesa, se desmorona en Venecia. Esta estancia es un encuentro con esa otra identidad que ha estado evitando. Físicamente, también se revela mediante los tintes, el maquillaje y la ropa informal que utiliza. Una nueva actitud ante la vida precisa reconocerse en ese nuevo papel que se ha permitido interpretar. Pero, al igual que a Friedemann, el autorreconocimiento lo lleva a la destrucción.

Los personajes de Svevo también se estudian a sí mismos. Alfonso, por ejemplo, se siente en todo momento diferente al resto de las personas que conoce en la ciudad. Los compañeros del banco no saben nada de cultura clásica ni de filosofía y en ese sentido se siente superior a ellos. Los Maller y en concreto Anneta y Macario creen tener muchos conocimientos literarios pero Alfonso considera que no son más que aficionados. Sin embargo, no tiene el valor para imponer sus argumentos y se deja manejar por los dos primos. Por su parte los Lanucci son inferiores tanto en cultura como en recursos económicos. Esas diferencias están claras en la mente de Alfonso y son las que le impiden relacionarse con ellos con naturalidad. Sin embargo, en esa creencia de superioridad intelectual y moral el personaje está ocultando un complejo de

inferioridad y su incapacidad para reconocerse como un miembro más de la comunidad en la que ha decidido vivir.

Emilio Brentani también peca del mismo error de Alfonso. No acepta a Angiolina porque se considera superior en su calidad de burgués. Ella es poco para un artista y un hombre de negocios como él. Como artista, Balli también se percibe como alguien superior al resto y desprecia los deseos de su amigo Bretani así como las propuestas de amor de Margarita y Amalia.

Sin embargo, es el personaje de Zeno en sus múltiples variantes recogidas en *La coscienza di Zeno* o *Il vecchione* en la que el proceso de observación de la propia persona se hace más profundo. Zeno se analiza y se descubre a sí mismo de un modo que no se corresponde con la imagen que él se ha creado de sí mismo, de ahí que pretenda en todo momento redefinirse y matizar sus actos. A diferencia de los personajes anteriores, Zeno no tiene una visión distorsionada de sí mismo, sino que se ve tal y como es. Reconoce todos y cada uno de sus defectos y procura justificarlos de manera que queden ocultos en la medida de lo posible. Esta es una característica que comparte con el personaje del *buon vecchio.*

3. C. 3. El personaje como objeto focalizado por los demás.

El tercer punto en torno al tema del punto de vista en el personaje se dirige hacia el análisis del efecto que la mirada de los otros provoca en los protagonistas, así como el tipo de imagen que éstos se crean sobre la figura del héroe. En la mayoría de los casos existe un rechazo por parte de la sociedad hacia estos personajes que no se ajustan a sus estereotipos. Los héroes mannianos y svevianos se sienten extraños y son percibidos como tales. Puede que en ocasiones el mundo burgués les dispense alguna muestra de

reconocimiento debido a su trabajo, pero siempre con recelo y conscientes de su anormalidad.

En la novela *Buddenbrooks* queda muy claro que cada uno de los familiares tiene su propia visión de la realidad. El bisabuelo Johann Buddenbrook Senior tiene ideas ilustradas, habla en francés y en bajo alemán, y gusta de ridiculizar la religión. Su único interés real es la economía de la familia como medio de poder social. Su hijo Johann hereda de su madre su sentir religioso y lo hace parte de su lema: "trabajar, rezar y ahorrar". Todos los episodios de la familia los reduce a una cuestión financiera. Su religiosidad es un primer síntoma de decadencia en la familia. Thomas Buddenbrook no tiene una postura ante la vida porque duda de todo. Admira la convicción religiosa de su padre y su acierto en los negocios, pero sabe que no tiene la fuerza para llevar su vida como la llevó él. Trata de vivir en contra de su naturaleza, es un artista. Christian ve la hipocresía de los valores familiares y decide desligarse de ellos, buscando nuevas alternativas en una vida bohemia. Tony conserva el espíritu de su abuelo pero carece de capacidades prácticas, lo que la hace fracasar en cada una de los asuntos en los que se empeña. Clara, la cuarta hermana, hereda la religiosidad de su padre y de su abuela. La absoluta carencia de habilidades sociales la convierte en una víctima de un marido que sólo se casa con ella por su herencia. Hanno Buddenbrook es el producto final de una familia que ha venido adulterando su calidad burguesa de generación en generación. En cualquier caso, todas estas vidas se ven supeditadas a una teatralidad permanente que les obliga a interpretar sus papeles de burgueses perfectos, aunque no lo sientan así. Esa obligación viene impuesta por la sociedad que tiene puestos permanentemente los ojos en esta familia. Muestra de ello son los cuchicheos que recoge la novela de los vecinos que comentan la muerte tan poco heroica de Thomas Buddenbrook. Toda la vida ha fingido ser el perfecto burgués y la muerte le revela tal y cómo es (anexo II, 37).

El dilema de Tonio Kröger es que no es capaz de aceptar y entender la vida como la entienden los burgueses con los que tiene que convivir. Su percepción de la vida es la de un artista, que no puede dejar de reconocer la belleza de la vida sencilla, ajena a las dudas existenciales, y, que debido a que le es imposible obviar esas dudas, vive atormentado por la imposibilidad de compartir una misma visión de la vida con la gente que lo rodea. Por su parte, estos burgueses lo tratan como a un extraño ya desde pequeño, en la escuela, a causa de su carácter reservado e incluso por el hecho de llevar un nombre extranjero. Cuando, años más tarde, regresa a su ciudad, ésta lo recibe con recelo. El funcionario que regenta la biblioteca en la que se ha convertido su antigua casa se sorprende de que un forastero se interese por la biblioteca municipal. Y el gerente del hotel y la policía simplemente encuentran a Tonio sospechoso y lo confunden con un criminal huido. Por su parte, el resto de los artistas que viven en Munich tampoco ven a Kröger como uno de los suyos. Ni siquiera Lisaweta, que encuentra sus costumbres demasiado burguesas. Así el personaje se siente continuamente observado y juzgado por grupos sociales a los que sabe que nunca llegará a pertenecer completamente.

Si los personajes que estamos analizando atraen la atención de los demás, el que sufre este fenómeno con más intensidad es el príncipe Klaus Heinrich. Todas las miradas del reino están puestas en su persona, a la espera de una respuesta adecuada a la situación que viven, y, a falta de ella, de cualquier muestra, aunque sea meramente ficticia, de que la realeza vive con desahogo y de acuerdo a la grandeza que le corresponde, porque esa grandeza es el reflejo de la de todo el país. Klaus vive con la conciencia de esas miradas permanentes y desarrolla o ha aprendido a desarrollar un tipo de comportamiento que se ajusta a los deseos de los demás. Cuando conoce a Imma también trata de ceñirse a los deseos de ésta, darle lo que ella quiere ver en él. Pero

Imma quiere ver al verdadero Klaus, a la persona individual que subyace bajo el título de príncipe, y ese camino es el que el príncipe recorre para encontrarse a sí mismo.

Desde el primer momento en *Der Zauberberg* la atención está centrada en el personaje de Hans Castorp. Así lo anuncia explícitamente el narrador en las primeras líneas, lo que no tendría ningún significado especial si tenemos en cuenta que se trata del protagonista. Pero, además, los personajes del entorno al que llega también lo eligen como centro de atención, especialmente en los primeros capítulos dedicados a su inmersión en la atmósfera del sanatorio. Para el resto de pacientes que llevan una vida rutinaria, la llegada de un nuevo paciente supone un elemento de cambio en una vida en la que se prima la repetición. Eso mismo sucederá cuando, años más tarde, aparezca Mynheer Peeperkorn. Sobre Castorp todos se crean una imagen en la que Hans no termina de reconocerse, pero que acepta como parte de la peculiaridad del lugar al que se ha trasladado. Así, Behrens lo califica "paisano" (*Zivile*) la primera vez que lo ve; Settembrini lo llama "niño mimado por la vida" (*ein Sorgenkind des Lebens*) en el episodio "Totentanz"; Clawdia lo considera "Poète (...). Bourgeois, humaniste et poète, - voilà l'allemand au complet, comme il faut!" ("Walpurgisnacht", 464); los enfermos terminales a los que visita lo consideran un alma caritativa y los otros enfermos, que no comprenden el interés que muestra hacia los moribundos, lo consideran algo exótico, peculiar. En general, la presencia de Hans no pasa desapercibida en el sanatorio y todos se hacen una idea de la personalidad del joven. Castorp observa la extraña vida que lo rodea a la vez que se sabe observado.

En el caso de *Joseph und seine Brüder*, el segundo libro es el que mejor muestra este fenómeno. Existen tres visiones diferentes: la de Jaakob, la de Joseph y la de sus hermanos mayores. Jaakob ve en Joseph a su esposa muerta, no puede evitar sentir por él más afecto que por los otros, puesto que es el primogénito de su querida Raquel. Sin

embargo, en ciertos momentos de lucidez se da cuenta de la envidia que esta preferencia provoca en sus hijos mayores, pero cierra los ojos ante la realidad. Joseph por su parte, es incapaz de ver el mal en la mirada de sus hermanos. Se siente el elegido, intocable y digno de todas las muestras de amor posible por parte de los demás. Confía tanto en que su belleza sólo puede provocar admiración y buenas intenciones que no es capaz de concebir la envidia en los otros. Esa visión de sí mismo y de los demás se esfumará en el momento en el que sus hermanos lo traicionen. Por otro lado están los hijos mayores de Jaakob, que no pueden comprender por qué su padre prefiere a un niño endeble y engreído en lugar de a ellos, fuertes y buenos ganaderos que trabajan con ahínco para cuidar los rebaños de su padre. Estas tres realidades conviven y se enfrentan sin llegar a comprenderse hasta que es demasiado tarde.

Asimismo, en el tercer libro, Joseph vuelve a ser el centro de las miradas. Su belleza se va desarrollando con los años y se convierte en el más admirado de los habitantes de su zona. Tanto hombres como mujeres se vuelven para contemplarlo. Su belleza exótica despierta una curiosidad especial hacia él. Pero no siempre fue así. En el caso de su relación con Mut, la esposa de Putifar, ella lo va descubriendo poco a poco, a base de miradas esporádicas durante las comidas en las que él sirve de copero a su esposo. La visión del joven se vuelve tan turbadora que Mut cae en una espiral de locura en la que Joseph es su único objetivo. Ya hemos comentado el singular episodio que revela la sorprendente atracción que produce el joven. Se trata de la fiesta celebrada por Mut con sus amigas. En ella se reparten manzanas y pequeños cuchillos para que las damas monden sus propias frutas. Mut manda afilar esos cuchillos de forma especial y cuando Joseph entra en la sala para servir el vino a las damas, todas ellas se cortan debido al estado de éxtasis en el que se sumen al ver al muchacho (Anexo II, 38). Por su parte, Joseph es consciente del interés que despierta y en cierto sentido sabe administrar

esa superioridad que tiene ante los que le rodean. El muchacho intenta en todo momento sacar provecho de su condición para cumplir el destino que Dios le tiene preparado.

Lotte in Weimar también presenta un conjunto de puntos de vista diferentes. En primer lugar tenemos a Goethe, envejecido y lleno de manías y vanidad hacia su persona. Se considera el único exponente de la cultura alemana ahora que su amigo Schiller ha fallecido. Su desprecio hacia el resto de la humanidad es claro. Ha olvidado sus años de juventud apasionada y se ha acomodado a los cuidados y a la pleitesía de sus conciudadanos. En segundo lugar se hallan los habitantes de Weimar, orgullosos de contar entre los suyos al gran poeta, pero que a la vez guardan cierto rencor al despotismo con el que responde a su sometimiento. Ese amor-odio lo percibe Lotte desde el primer día en todas las personas que pasan por su habitación en el hotel Elefant. Sin embargo, se queda asombrada de la veracidad de la admiración que demuestran esas mismas personas durante la cena que celebra Goethe en honor de su antigua amiga. Lotte es el tercer punto de vista. Ella viaja a Weimar con la imagen en su mente de su viejo amigo de juventud y de la suerte de inmortalidad que le regalara al convertirla en protagonista de una de las novelas más famosas de su tiempo. Sin embargo, el encuentro con este Goethe anciano que vive rodeado de lujos y lisonjas le devuelve una imagen que nada tiene que ver con la que ella guardaba en su memoria. Lotte trata de buscar en este nuevo Goethe algún resto del antiguo, en una mirada, en algún gesto peculiar, pero no encuentra nada. Está visitando a un completo extraño que a su vez la siente a ella también como a una extraña. Por último, existe otra mirada que queda en un segundo plano pero que Lotte tiene muy presente durante toda su visita a Weimar. Se trata de los ojos inquisidores de la joven Lottchen, la hija de la acompaña en este viaje. Lottchen no ve con buenos ojos la explosión de entusiasmo que deja traslucir su madre debido a su reencuentro con Goethe, así como tampoco aprueba el

guiño que Lotte pretende hacer a su amigo llevando a la cena el mismo vestido blanco del que retiró una cinta rosa para entregársela como presente al joven Goethe en su juventud. Tanto el llevar un atuendo que no se corresponde a una mujer de su edad, como el intentar reavivar un viejo recuerdo tan cargado de matices eróticos, le parecen a Lottchen gestos fuera de lugar.

En la obra de Svevo la mirada de los otros hacia el personaje no se recoge explícitamente puesto que casi todos sus relatos centran la atención en el punto de vista del protagonista. Pero lo que sí se deja ver es la conciencia que tienen sus personajes de ser observados constantemente, y esa conciencia les hace sentirse inseguros.

El protagonista de *L'assassinio di via Belpoggio* sufre durante todo el relato porque cree ver en todas las miradas que le dirigen una acusación. Cree que todos sospechan de él y ese pensamiento le hace actuar de forma irracional hasta llegar al extremo de entregarse a la policía, que sólo tiene como prueba contra él su peculiar corte de pelo.

Alfonso Nitti también se siente intimidado constantemente. En el banco, cree que sus compañeros le dan de lado porque lo ven un poco extraño. En su primera visita a la casa de los Maller no participa en la conversación. Para esas personas ricas, él no cuenta. Su presencia en la casa es un simple formalismo de la empresa que cumplen como cumplen con otros deberes laborales. En casa de los Lanucci también percibe cómo sus caseros lo miran con especial interés y ven en él una posible salida a su pobreza. Más tarde, cuando vuelve al pueblo, ya no puede comportarse como uno de los de allí. Ha adquirido costumbres y modales que no se ajustan a los del campo y llama de forma especial la atención. Todos estos factores hacen a Alfonso sentirse inseguro

continuamente. Sólo la biblioteca le ofrece un espacio en el que ser libre para ser él mismo.

Emilio y Amalia viven obsesionados por los rumores que puedan producir cualquier tipo de alteración en su vida ordenada y decente. Sin embargo, no hay nadie que se preocupe por ellos. Su vida social se reduce a Balli. Son ellos mismos los que inventan las miradas de los otros. Amalia, como ya hemos dicho, se preocupa de que Balli se pueda sentir avergonzado por salir con ellos en público. La opinión que los demás tengan de ellos pesa sobre sus vidas más que sus propios deseos.

Todas las mentiras que Zeno inventa tienen como trasfondo un deseo oculto del personaje por atraer hacia sí una opinión benevolente de los que le rodean, especialmente lo que piensen de él los Malfenti. Bajo la mirada inquisidora de la pequeña Anna y sus comentarios mordaces, por ejemplo, Zeno se pone nervioso y no controla su instinto de amenazar a la niña. También cuando encuentra en la calle a Ada, no puede evitar sufrir una cojera psicológica, con lo que se agrava la extrañeza y el rechazo que percibe en los ojos de la joven.

El señor Aghios es consciente de lo que piensan su mujer y su hijo de él. Es decir, que al envejecer ha perdido sus facultades como comerciante y como hombre adulto. El viaje le da la oportunidad de producir en sus compañeros de trayecto aquellos valores por los que quiere ser reconocido, o al menos, eso es lo que intenta hacer con sus mentiras.

Tampoco el *Buon Vecchio* es inmune a las miradas ajenas. Su médico y su ama de llaves son sus mayores críticos en lo que a su relación con la joven se refiere. Tal vez, ellos son el detonante de que el personaje quiera escribir un tratado que justifique, en cierto modo, su comportamiento.

3. D. LAS VOCES NARRATIVAS.

Si anteriormente analizábamos en el apartado correspondiente al punto de vista la cuestión "¿quién ve?" ahora nos centraremos en "¿quién habla?". La voz narrativa proporciona no sólo información explícita sobre los acontecimientos que se están narrando, sino también cierta información subyacente sobre lo que el autor quiere transmitir. De este modo, el discurso del personaje y el del narrador de la historia no tienen por qué coincidir en todas las ocasiones. Otro factor importante para el análisis de la voz es su postura con respecto a la historia que cuenta. El lector no se acercará a la trama y al personaje de igual manera si la voz narrativa se siente cercana a los hechos, si se implica en ellos, o si mantiene un distanciamiento.

Para acercarnos a este fenómeno de una manera sistemática hemos decidido partir de la clasificación que propone Genette en torno a los niveles narrativos[30]. Pozuelo Yvancos (1994:267) presenta un cuadro explicativo de las teorías de Genette al respecto que nos ha parecido oportuno reproducir aquí aunque modificado para ajustarlo a los aspectos que nos interesan estudiar de las obras de Mann y Svevo:

Narración // Focalización	**Focalización cero**	**Focalización interna**	**Focalización externa**
Heterodiegética	Narrador omnisciente	Estilo indirecto libre	-------
Homodiegética	Narrador como personaje que observa la historia	Autobiografía	-------

Según Baumgart (1964: 98-99), es el énfasis en la distancia lo que diferencia la representación que Thomas Mann hace del mundo con respecto a otros literatos de su tiempo. Se preocupa por dar la sensación de imparcialidad frente a lo que está describiendo. La distancia de los narradores de sus relatos parte de su sentimiento de extrañeza frente a la realidad. En general, este fenómeno se da en aquellos relatos en los

[30] Seguimos en este punto las explicaciones que sobre el tema ofrece Pozuelo Yvancos (1994: 266-267).

que la técnica del narrador omnisciente es más clara. Aunque en un sentido general esta opinión de Baumgart se corresponde con la técnica narrativa de Thomas Mann, el narrador de este autor tiende en muchas ocasiones a sentirse uno más de la historia, modificando lo narrado por medio de sus propios sentimientos. Sin embargo, comenzaremos por aquellos casos que se ajustan a la definición de Baumgart.

En *Der kleine Herr Friedemann* el narrador se mantiene en todo momento bajo la perspectiva de Friedemann. Su omnisciencia se centra exclusivamente en los pensamientos y sentimientos de este personaje en concreto. Sólo en una ocasión se aparta para contar lo que se decía en la ciudad sobre Gerda. La figura de Gerda no aparece descrita por el narrador. Sabemos de ella en un primer momento a través de los comentarios chismosos de la señora Hangeström, y más tarde a través de los ojos de Friedemann. En cualquier caso, el narrador suele romper la ficción en la que él no forma parte de la historia ni interviene bajo ningún concepto emitiendo comentarios que introducen juicios de valor sobre Friedemann del tipo: *Ja, er war ein Epikureer, der kleine Herr Friedemann!* La interpretación de los motivos por los que actúan los personajes, o la razón del desenlace final, la deja el narrador completamente a juicio del lector, tal vez porque el propio señor Friedemann es ajeno a estas razones.

En el caso de los Buddenbrooks no se narra la caída de un individuo, sino de cuatro generaciones, lo que amplía el hecho y le da un carácter social, general. De ahí tal vez el hecho de que el narrador elegido para este relato sea del tipo omnisciente. Es el único capaz de planear a lo largo de todos los años de existencia de esta familia. El narrador funciona como un historiador que recoge los momentos más relevantes de la vida de estas cuatro generaciones y las presenta sin dejar que se transparenten sus propios sentimientos. En cualquier caso, existen individuos a los que la voz narrativa

expresa un mayor afecto. Es el caso de Tony o de Hanno, aunque sin duda el personaje más relevante para la narración es el de Tom.

En el relato *Tristán* el narrador permanece neutral y se limita a exponer los distintos discursos, en este caso el del señor Spinell y el del señor Klöterjahn. La opinión de Gabriele no queda muy clara, aunque se intuye que es una mezcla de ambos, puesto que su alma se encuentra dividida entre estos dos mundos, el burgués y el artístico. En cualquier caso, el narrador no muestra inclinación hacia ninguno de los dos, aunque se permite recoger los comentarios que sobre las extravagancias del señor Spinell se hacen en el sanatorio, no siempre favorables a éste.

Wälsungenblut también sigue este patrón. El narrador no juzga la relación incestuosa de los hermanos, sino que se limita a describir las distintas situaciones, como una cámara que recoge todos los detalles de forma acrítica. De hecho, el lector sólo conoce la intención de los jóvenes al final, durante la conversación que mantienen en el dormitorio, lo que causa una sorpresa porque en ningún momento ha habido un anticipo de lo que puede llegar a pasar.

En *Lotte in Weimar*, el narrador se muestra cercano a la protagonista, describiendo su estado de ánimo y hasta sus pensamientos, pero en el último capítulo su discurso se aleja poco a poco de esa mente a la que ha tenido acceso hasta ahora. Por otro lado, el capítulo séptimo desecha la figura del narrador y el discurso se traslada a un monólogo interior del propio Goethe, interrumpido en tres ocasiones por su sirviente, su secretario y su hijo, con los que establece diversos diálogos que posteriormente se mezclarán con los otros pensamientos que ocupan la mente del artista en las primeras horas de la mañana. Este capítulo nos da la opción de conocer al personaje protagonista o coprotagonista de esta novela. Hasta este momento hemos tenido noticias de él a través de las conversaciones de Lotte con aquellos que se han acercado a su hotel para

saludarla a su llegada a Weimar, así como a través de los recuerdos que Lotte conserva de su amigo de juventud. El capítulo séptimo nos muestra al poeta en primera persona y sin la censura de sentirse juzgado por otros, puesto que son sus propios pensamientos los que se nos muestran. En el capítulo octavo, la voz narrativa vuelve a Lotte, que amargamente contrasta sus recuerdos con la realidad de su amigo. Y por último, el noveno capítulo, como ya decíamos, se distancia un poco de la figura femenina para mostrarnos a los dos personajes frente a frente y de igual a igual, sin que el narrador muestre una preferencia por ninguno de los dos.

Die Betrogene vuelve a recurrir a un narrador omnisciente que narra los hechos de forma aséptica, sin dejarse llevar por sentimientos personales, o al menos, sin expresar abiertamente juicios de valor. Sin embargo, la elección de los diálogos trasluce un claro favoritismo por la desgraciada figura de Rosalie.

En la mayoría de las narraciones menores de Svevo se recurre al narrador omnisciente. En el caso de *Corto viaggio sentimentale* y *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla,* Svevo escoge un narrador que, aunque ajeno al personaje, se limita a la percepción de éste. Tanto los pensamientos del señor Aghios como los del *buon vecchio* son los que guían al lector a través de los acontecimientos. El narrador deja intuir los pensamientos y los sentimientos de los personajes que rodean a los protagonistas, pero en ningún caso les cede la primacía del discuerdo. Esto no significa que el narrador coincida en los planteamientos de los personajes; al contrario, muestra cierta ironía acerca de los sucesos. En el resto de los relatos cortos recurre Svevo a un narrador omnisciente que mira los hechos desde fuera y que juzga a los personajes, sacando a la luz sus pensamientos. En cualquier caso, en los dos primeros relatos, *L'assassinio di via Belpoggio* y *La Tribù,* de estilo naturalista y tendente a un

posicionamiento político de izquierdas, el narrador no interviene en la trama, lo que proporciona impersonalidad a la obra.

Pero, como ya se anunciaba al comienzo de este apartado, no todos los narradores omniscientes muestran ese distanciamiento del que hablaba Baumgart. En algunas de las novelas y relatos, el narrador tiene nombre y apellidos, aunque no siempre narra su propia historia. Se recurre a lo que Genette considera un discurso homodiegético externo. En *Doktor Faustus* y *Der Erwählte* encontramos que el narrador se presenta a sí mismo como el encargado de transmitir una historia que debe darse a conocer al mundo a modo de ejemplo. Serenus Zeitblom y Clemente el irlandés asumen la dura tarea de contar aquello que saben, aunque a veces les resulte doloroso el recuerdo o a veces no encuentren las palabras adecuadas. El grado de implicación que sienten estos narradores con respecto a la historia no puede calificarse en ningún momento de distante. Por otra parte, muestran un gran pudor en lo que a la transmisión se refiere, puesto que son conscientes del poder de alteración y manipulación que sobre la realidad contada tiene el narrador. A lo largo de las dos novelas, la presencia de la voz y de los sentimientos de ambos personajes se deja sentir como una especie de llamada de atención constante al lector para que no pierda de vista el origen de las voces que le están transmitiendo la historia.

En el caso concreto de *Doktor Faustus,* el lector no puede saber a ciencia cierta la visión que Adrian Leverkühn tiene de la realidad. Ni siquiera su amigo y biógrafo Serenus Zeitblom está seguro de los sentimientos y pensamientos de Adrian. En cualquier caso, el narrador hace ver al lector que la conciencia que Leverkühn tiene de la realidad no se corresponde con la que tienen los que lo rodean, ni siquiera él mismo alcanza a comprender completamente a su amigo. Por otra parte, la idiología de Zeitblom también contrasta con la de sus paisanos, cuya cultura se va deteriorando

paulatinamente a medida que avanza la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial y crece el poder del nazismo. Travers (1992: 110-111) considera que *Doktor Fautus* combina dos perspectivas, la individual centrada en la figura de Leverkühn, y la social, que refleja los acontecimientos ocurridos en Alemania. Entre ambas perspectivas se encuentra el punto medio del narrador, Zeitblom. Él se mantiene como un personaje secundario que observa y no influye en absoluto en las decisiones de su amigo. Se limita a registrar los acontecimientos y exponer los sentimientos ambiguos que le producen, una mezcla de admiración y horror.

Otro caso en el que la voz del narrador tiene nombre y apellidos es la de *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Como una concesión al género de la picaresca, Thomas Mann pone en boca del protagonista de la historia la narración de los hechos. Por otro lado, tenemos también *Mario und der Zauberer* narrado en primera persona por el padre de la familia protagonista, del que no conocemos el nombre. En otras ocasiones, tenemos a una voz narrativa que se presenta como un miembro de la comunidad. Es el caso de *Königliche Hoheit*, en el que el narrador nos habla de "nuestra ciudad", "nuestra gente", o se refiere a los personajes de la historia como "entre nosotros".

Una de las técnicas literarias que permite la alternancia de la voz narrativa entre el narrador y el personaje es el estilo indirecto libre. De este modo el narrador es libre para exponer sus impresiones, a la vez que da opción a los personajes a expresar sus propios pensamientos mediante la reproducción directa de sus meditaciones o de sus diálogos. Tanto Thomas Mann como Italo Svevo recurren a esta técnica con cierta frecuencia.

Tonio Kröger es un ejemplo claro de esta técnica. No conocemos al narrador, pero él conoce hasta el más mínimo detalle de los pensamientos y sentimientos de Tonio. Estos pensamientos a veces se intercalan directamente en la narración y, a excepción del diálogo mantenido con Lisaweta en el que ésta le hace ver a Tonio el concepto que tiene de él, no encontramos en la novela otro punto de vista distinto al presentado o bien por el personaje o bien por el narrador.

En *Der Tod in Venedig* la voz del narrador y los sentimientos del protagonista se distancian con claridad. El narrador presta más atención a los hechos externos, da testimonio de los cambios sufridos por Aschenbach desde su llegada a Venecia. Eso no quiere decir que no se refiera a los sentimientos que poco a poco Gustav va desarrollando con respecto a Tadzio, pero lo hace desde un planteamiento más mundano. Sólo cuando el narrador cede la voz poética al personaje y éste se expresa mediante las palabras de Sócrates, es capaz de entender el lector los verdaderos sentimientos del escritor. Mann no permite que todo aquello que está relacionado con la capacidad creativa y con la belleza absoluta quede en boca del narrador, porque ése es un asunto sólo y exclusivo del artista.

Para Weigenag (1951: 159-160), aunque la novela *Der Zauberberg* nos presenta aproximadamente a una centena de personajes, queda claro desde el principio que el personaje central será Hans Castorp. Sin embargo, no se puede decir que sea el único protagonista. El narrador es el segundo personaje principal. El lector conoce a Hans mediante las palabras del narrador, pero no siempre lo juzga a través de su juicio. Se puede distinguir claramente la mentalidad del personaje y la del narrador. No queda claro por qué el narrador se interesa por la historia de Hans; de hecho, en ocasiones da la sensación de que la voz poética critica las decisiones del personaje o su forma de enfrentarse a la vida. A diferencia del personaje de Hans, que evoluciona a lo largo de la

novela, no se ve evolución en la actitud del narrador. Algunos calificativos o alusiones en las que hace hincapié el narrador, como es el caso de que durante los primeros capítulos insista en llamarlo "un niño mimado de la vida", nos hace pensar que el narrador discrepa en gran medida del carácter de Castorp, aunque otras veces se muestre abiertamente en su favor.

Por otro lado, queda claro que el autor de una novela la escribe, pero no está tan claro si el narrador de la historia cuenta un relato escrito u oral. Por ejemplo, se sabe por el propio narrador que la historia de Adrian Leverkühn es una historia escrita. Este concepto es algo confuso en *Der Zauberberg.* Sin embargo, hay ciertos indicios que nos llevan a pensar en oyentes más que los lectores. Por ejemplo, en varias ocasiones se refieren a los lectores como "Zuhörer" (oyentes); en otra ocasión se dirige a los lectores en segunda persona del plural, lo que suele corresponder más a un grupo de oyentes que a un lector, cuya actividad de lectura suele llevarse a cabo en solitario.

En cualquier caso, la voz del narrador no es la única que se oye en la novela. Aparecen dos monólogos interiores de Hans Castorp. El primero analiza las semejanzas entre Frau Chauchat y su amor platónico de la infancia Hippe. Ese monólogo lo retrotrae a su infancia y juventud, y le hace pensar en su propia experiencia con respecto a la vida y la muerte, su trato con las personas. El segundo monólogo interior aparece en el capítulo de la nieve. Aquí también mira hacia el pasado, pero es la reflexión de una persona que se siente cercana a la muerte y que hace examen de conciencia. Repasa su vida y cree que ya conoce todo lo que tenía que conocer y que ha experimentado todo lo necesario para ser un hombre completo. Ha dejado también todos sus asuntos resueltos "le ha devuelto el lápiz a Hippe y a Clawdia".

El narrador de *Joseph und seine Brüder* deja claro desde un principio que narra sucesos muy antiguos, de los que el tiempo lo distancia tanto temporal como

ideológicamente y que, por ello, el grado de fiabilidad de su historia es en todo momento relativo. En cualquier caso, tenemos acceso a los pensamientos de Joseph, pero el narrador está muy lejos de mostrar su conocimiento directo de los hechos. En todo momento nos hace ver la lejanía temporal que nos separa de la historia, tal vez para dotarla de ese ambiente mitológico que busca aportar al relato bíblico. Pero si hay algo que caracteriza al narrador de esta historia es el intento de acabar con el maniqueísmo que caracteriza a la Biblia. El narrador presenta a todos los personajes como seres humanos, con sus debilidades y sus buenos sentimientos. Ninguno es extremadamente bueno, ni ninguno es extremadamente malo. Jaakob, por ejemplo, cuyas hazañas en la Biblia y en el propio relato le confieren en su vejez un estatus de sabiduría y de bendición que todo el mundo reverencia, se nos muestra, a través de la historia narrada desde ese otra perspectiva, como un hombre que en todo momento se ha dejado llevar por los acontecimientos y que nunca ha llegado a tomar una verdadera decisión, sino que siempre ha buscado el camino más fácil y menos peligroso. Joseph es hermoso y sabio, tal y como nos los cuentan las Sagradas Escrituras, pero también es vanidoso y engreído, soñador, holgazán y con una tendencia casi enfermiza a delatar a sus hermanos ante su padre. Los hermanos mayores de Joseph son envidiosos, mentirosos y brutales, pero sólo tratan de hacer respetar un orden que su padre y su hermano pequeño están rompiendo. Rubén, el primogénito de Jaakob y aquél que traicionó a su padre yaciendo con una de sus esclavas, aparece como el hermano conciliador. Siempre trata de defender a Joseph de manera que sus hermanos no den rienda suelta a sus celos. De esta forma, los personajes cobran una nueva forma, una nueva realidad como fruto de la labor mediadora del narrador.

La técnica narrativa utilizada en *Una Vita* ha suscitado cierta controversia entre los críticos. Algunos como Montale, Contini o Jeuland consideran que *Una Vita* sigue los patrones narrativos del naturalismo europeo. Otros, como Fava, difieren de esta opinión y destacan algunos aspectos de la técnica narrativa de Svevo en esta novela que la alejan del movimiento naturalista.

Para Montale, *Una Vita* es la novela italiana que más recuerda a Balzac. La multitud de personajes con vidas dispares y problemas psicológicos diferentes, el realismo, la ingenuidad y el verbo fácil son propios de este estilo. Por otro lado, Svevo va alternando la aprobación y apoyo a sus personajes con la ironía y el distanciamiento de los mismos, lo que dota a la novela de una ambigüedad que produce serias dificultades a la hora de entender este relato en apariencia fácil.

> (...) in questo uomo nato sull'agonizzare del romanzo mistico-erotico dell'ultimo Fogazzaro, e prima che la nostra prosa narrativa si perdesse nel sontuoso equivoco dannunziano, per riuscirne poi divisa tra una produzione mercantile e borghese da un lato e di eccezione dall'altro –scritti dialettali e astratti e "metafisici"-; in quest'uomo rinasce l'antica e sempre rara qualità dell'arte ispirata, che ha volto e cuori umani, semplice forme e talora dimesse.
>
> (Montale, 1976, "Omaggio a Italo Svevo"[31], pp. 804-813).

Por su parte, Contini (1996: 19-21) considera que *Una Vita* está muy influida por el estilo de Zola. La novela se inicia y se acaba con dos cartas. La primera es una carta a la madre en la que Nitti le cuenta las dificultades que ha encontrado en la ciudad y le solicita su permiso para volver al pueblo. La segunda es la carta del banco en la que anuncia a su albarán en el pueblo la extraña muerte del muchacho y el desconocimiento de las razones de la misma. Por otro lado, la influencia de Flaubert se destaca en la elección de un único punto de interés, Alfonso. Alfonso es un Werther degradado. Es un héroe necesitado de riqueza y de gloria pero sumergido en un mundo sin alternativas. También tiene un precedente en el Sorel stendhaliano. Sin embargo, Svevo no se pliega a la tradición e introduce una serie de elementos irónicos. Los personajes critican las

31. *L'Esame,* anno IV, fasc. XI-XII, novembre-dicembre 1925, 72.

obras de Balzac y dan sus opiniones sobre cómo debería escribir sus novelas; escriben sus propias novelas como si fueran un juego de sociedad; lo utilizan como elemento de seducción y de este modo lo degradan.

Jeuland (1985: 60-62) defiende que en *Una vita* Svevo se aleja de la técnica narrativa de Pirandello, puesto que, mientras el siciliano se complace en descripciones psicológicas e introspectivas del personaje, Svevo permanece siempre fiel a la realidad, describiendo los sucesos desde un planteamiento empírico. En la novela se puede oir la voz de la mente de Alfonso, que criba la realidad y nos la muestra. Sólo se narran escenas en las que está presente el personaje. Sin embargo, esto no significa que el narrador haya renunciado a la omnisciencia, puesto que sabe qué es lo que hay en la mente de los demás personajes. Se recurre en la novela al discurso indirecto y al discurso indirecto libre. El primero corresponde al narrador y el segundo al personaje. La aparición de estos dos estilos completa la comprensión del personaje, aquello que cree ser y aquello que es. Contrasta en este sentido la ironía con la que el narrador trata al personaje. Alfonso siempre se toma en serio a sí mismo, siempre se considera un hombre formal y de principios, pero el narrador deja ver las debilidades del personaje y se burla sutilmente del mismo. Jeuland considera que el personaje y el narrador son antagonistas y que el lector se presenta como un punto medio entre las dos tendencias, que debe juzgar cuál es el verdadero mensaje de la novela. En cualquier caso, cree que la novela es una obra tardía de estilo naturalista que no llega a la altura de tantas grandes obras de esta tendencia y que tampoco ofrece ninguna novedad al lector.

Fava Guzzetta (1994: 153-159), por su parte, niega que *Una vita* sea una obra naturalista puesto que el narrador no es un narrador objetivo, sino que analiza la propia obra creando un metadiscurso que altera la representación de la realidad, sustituyendo la vida real por una vida literaturizada. También Maxia (1990: 14-15) comparte esta teoría.

Según él, Svevo utiliza la técnica de "restringir el campo", es decir, que reduce el punto de vista al de un sólo personaje. Pero junto a él aparece el narrador como censor de los acontecimientos y hace un discurso sobre el discurso del personaje. De ahí que el lector al final se encuentre con dos lecturas o dos puntos de vista distintos.

Si en *Una Vita* Svevo recurre al estilo indirecto libre solamente referido a Alfonso Nitti, en *Senilità* hay cuatro discursos que entran en esta dinámica: el del narrador (que no juzga sino describe) y los de Emilio, Balli y Amalia. Las voces de los personajes se confunden con la del narrador. No tenemos un personaje principal, sino cuatro. Es una novela que se desarrolla gracias al contraste entre ellos. Svevo nos los presenta individualmente, o en parejas, o en tríos, pero nunca los cuatro juntos, puesto que Amalia es una mujer respetable y Angiolina es una "ragazza del popolo". Cada personaje nos aporta un pensamiento diverso, aunque falta el de Angiolina. Cada acto de la chica está expuesto en función de los sentimientos que producen en Emilio, no importa qué sentimientos despierten en ella. En este sentido, Jeuland (1985: 95-99) considera que todos los sucesos que narra la novela ocurren bajo la mirada de Emilio. Cuando él no está presente o cuando él no piensa en cualquiera de los otros tres personajes, éstos desaparecen de la acción. Sólo en el episodio del carnaval, en que Balli se encuentra a Angiolina acompañada de otro tipo, no está presente Emilio. Sin embargo, Jeuland considera que Balli en este caso es un enviado de Emilio, representa sus ojos, su mirada, puesto que espía a Angiolina en beneficio de Emilio.

La coscienza di Zeno aparece veinticinco años después de que lo hicieran las dos primeras novelas. Este silencio se puede deber a que *Una vita* y *Senilità* se publicaron en un momento en el que el influjo de D'Annuzzio en la literatura era muy fuerte y un estilo que difiriera del mismo estaba destinado al olvido. Pero este tiempo no pasa sin más. Existen grandes diferencias entre la obra temprana de Svevo y sus últimos relatos.

Según Luti (1961: 347-351), con respecto a las técnicas narrativas, vemos un paso de la técnica naturalista de la descripción, tan utilizada en *Una vita*, a una técnica narrativa que reduce las descripciones y que, cuando las presenta, busca representar los sentimientos del personaje. *Senilità* es un puente entre la descripción naturalista de *Una vita* y la introspección de *La coscienza di Zeno* y de los últimos relatos de Svevo. Poco a poco Svevo va limitando las descripciones de sus personajes. Si en *Una vita* aún teníamos elementos físicos de los personajes, en *Senilità* estos detalles se reducen y se limitan a ciertos aspectos del carácter. *La coscienza di Zeno* ofrece todos los detalles de los otros personajes exclusivamente a través de los ojos de Zeno, por lo que se llega a conocer más de él que del resto de los personajes. Además el paisaje se utiliza como representación de la proyección del interior del personaje. Mientras que en *Senilità* Svevo debe recurrir a la tercera persona y al estilo indirecto libre para indagar en el interior del personaje, en *La coscienza* el psicoanálisis le permite limitarse al personaje principal.

Durante los años de silencio Svevo entra en contacto con las teorías psicoanalíticas. Por otro lado, también la influencia de Joyce y Proust se deja sentir en esta obra. La técnica del psicoanálisis se convierte así en técnica literaria y narrativa. No es ya una autobiografía, la autobiografía está pensada para los otros. El autoanálisis de Zeno lo hace para sí mismo, para conocerse, aunque siempre tiene presente la idea la posible lectura de un tercero. En *La coscienza di Zeno* se abandona el estilo indirecto libre por un estilo directo en primera persona. El propio personaje ironiza sobre su vida, en la que, actuando de forma equivocada, consigue siempre un final favorable a ojos de los demás y que intenta excusar ante los lectores que conocen la realidad por medio de una constante autojustificación llena de ironía y sarcasmo.

Para Contini (1990: 50-51), la elección de la primera persona en esta novela no es aleatoria, el propio contenido la requiere. El material freudiano no le aporta a Svevo únicamente un corpus de elementos que incluir en la novela, sino que le impone la forma de la misma, un modelo de escritura. La recuperación de un paciente a través de una terapia freudiana implica el reconocimiento por parte del enfermo de su propia enfermedad. Un paciente que escribe sus memorias para analizarlas él mismo y no para que la lean otros supone un cambio en el modelo tradicional. Por otro lado, esta terapia está concebida como un proceso de continua relectura en la que el individuo va profundizando a cada paso en otro aspecto más de sí mismo, lo que constituye un paralelo claro con lo que Svevo considera que debe ser una lectura de una novela. El proceso terapéutico se convierte así en proceso creativo. La técnica narrativa no puede considerarse monólogo interior, puesto que Zeno escribe conscientemente para alguien o "contra alguien". Svevo no busca reproducir el proceso mental; su método consiste en someter el inconsciente a un análisis profundo hecho desde la razón. Por otra parte, las memorias son una constante batalla contra el diagnóstico del Doctor S. y una justificación de los actos del Zeno narrado, al igual que éste yo narrado se defiende dentro de la misma historia relatada (de la acusación de Ada de que nunca amó a Guido, por ejemplo). El lector es consciente de todo este entramado de sutilezas y de dobles interpretaciones y se enfrenta a la lectura de la novela con una actitud activa, su atención es fundamental para comprender en cada momento qué es lo que queda oculto tras las palabras de Zeno o del doctor S.

En el caso de *La coscienza di Zeno,* el protagonista y el narrador son la misma persona, pero en momentos (tiempos literarios) diferentes y, por tanto, con puntos de vista diferentes. Genco (2000: 116) señala el hecho de que Zeno es narrador, protagonista y autor ficticio que, al igual que un escritor de diarios, hace de sí mismo la

voz narrativa en primera persona. De manera que el creador y el personaje creado son la misma persona. Así que tenemos a dos autores (Svevo y Zeno) y dos voces narrativas (el Zeno narrador y el Zeno actor-protagonista). Sin embargo, el discurso se complica aún más cuando entra en escena otra voz, la del doctor S del prefacio. Él es la explicación para el texto, el motor que ficticiamente desencadena la escritura del propio Zeno. Para Moloney (1974: 67-71), Svevo pretende poner en guardia al lector frente a Zeno, puesto que debemos distinguir a ambos. Svevo, la mente creativa, crea a un personaje, el Zeno narrador, que a su vez escribe e inventa a otro personaje, el Zeno narrado, sin embargo, a través de sus manos está también el genio creador de Svevo.

No podemos dejar pasar, por otro lado, el prefacio, ya que no tiene un valor meramente introductorio. Pone en situación al lector ante los capítulos que va a leer, es como un juego literario. En primer lugar, impone una clave de lectura, la psicoanalítica. En segundo lugar, informa de que en un principio los escritos eran para que el doctor S. los leyera, pero éste, en venganza contra Zeno que ha detenido su tratamiento, los va a publicar. Es decir, que esos escritos llegan al lector en segunda instancia. Y en tercer lugar, esta perspectiva hace que el psicoanalista sea un personaje más de la novela, mudo, pero omnisciente. Es el "tú" al que habla el personaje que dice "yo".

Por otra parte, el lector de *La coscienza* se halla ante un libro abierto (siguiendo la definición de Umberto Eco) que debe resolver a través de su lectura y, según se especifica en el prefacio, desde un punto de vista psicoanalítico. Hay cuatro puntos de vista en el libro: el del autor, Ettore Schmitz (Italo Svevo); el del personaje que protagoniza el "yo" (Zeno); el doctor S. (él es el "tú" al que se dirige el "yo"); y el cuarto punto de vista es el del lector. El final abierto de la novela permite u obliga al lector a completar la historia.

La variedad de voces narrativas en la obra de Mann y Svevo, aún sin llegar al grado de pluralidad que alcanzan otros escritores de la misma época como James Joyce y T. S. Eliot, confiere a las mismas una percepción fragmentaria de la realidad que presentan. La imagen distorsionada del mundo que perciben los protagonistas, la conciencia de saberse diferentes, el reconocimiento de esa diferencia en los ojos de los demás, el distanciamiento entre el narrador y el personaje en algunas historias; así como la implicación del narrador en los acontecimientos mismos en otras ocasiones o la alternancia entre la voz narrativa del narrador y la del propio personaje son los aspectos técnicos que dotan a la obra de ambos autores de esta peculiar forma de presentar el mundo del artista.

3. E. Significado Simbólico de Títulos, Nombres y Personajes.

Junto al tratamiento del tiempo, el espacio o las voces narrativas, existe otra serie de técnicas que marcan el estilo narrativo de cada autor y que caracterizan su lenguaje y su forma de representar sus pensamientos verbalmente. El uso de un lenguaje simbólico es una de esas técnicas. En este apartado se analiza el modo en el que la elección de un determinado título o un determinado nombre, así como la aparición de un personaje secundario que en principio rompe la dinámica de normalidad del relato, producen una alteración en la interpretación de la narración. Esos títulos, nombres o personajes no suelen ser aleatorios. Su elección guarda, en muchos casos, una clara relación con el tema que se trata en el relato. En muchos casos, anuncian lo que va a ocurrir y crean una serie de expectativas en el lector que, o bien son corroboradas en el transcurso de la narración, o bien se desarrollan en una dirección completamente

contraria a la esperada, y producen de este modo el efecto de desconcierto en el lector que pretende el autor.

3. E. 1. Simbología de los títulos.

El título es el primer contacto que el lector tiene con la obra. La primera impresión que pueda crearse sobre el contenido de la misma dependerá de la información que ese título pueda proporcionarle. Existen diferentes métodos literarios que hacen a los títulos de una obra especialmente sugerentes. En este punto se analizan los distintos criterios utilizados por ambos autores para producir una reacción en el lector, previa a la lectura de la novela, mediante la elección del título.

Una de esas técnicas consiste en proponer títulos que hacen referencia a obras ya conocidas y que provocan en el lector el deseo de encontrar en la nueva obra algún vestigio de la que ya conoce. Así, la reflexión del lector sobre la obra, o si se prefiere, la relación que establece con ella comienza mucho antes de que conozca el argumento real de la misma. Este fenómeno proporciona al autor la oportunidad de sorprender al lector con una nueva interpretación de la historia que él ya conoce. A este grupo de obras corresponden *Tristan, Wälsungenblut, Doktor Faustus, Joseph und seine Brüder* de Thomas Mann y *Corto viaggio sentimentale* de Italo Svevo.

Tristan remite al relato mitológico irlandés de Tristán e Isolda. Al igual que en el mito, en el relato de Mann hay una relación triangular, aunque no se pueda hablar de triángulo amoroso de hecho, en la que la relación más intensa se establece entre los elementos más débiles, es decir, el Sr. Spinell y la Sra. Klöterjahn. En ningún momento se alude a la más mínima conexión entre el personaje de Spinell y Tristán; sin embargo, el título conduce al lector a esta identificación, tal vez por el carácter reservado y trágico del señor Spinell, así como por el deseo de éste de liberar a Gabriele de la “tiranía” de

su marido. Por otra parte, la historia se sitúa permanentemente en el sanatorio en el que los enfermos son los habitantes legítimos. La aparición final del Sr. Klöterjahn, un hombre sano que viene a visitar a su esposa, lo hace aparecer como un intruso a los ojos de Spinell y recuerda, en cierta forma, a la aparición final del rey Mark, cuando ya la vida de Isolda está perdida. Sin embargo, esa rivalidad con el esposo de Gabriele sólo existe en la imaginación de Spinell. Klöterjahn no lo ve como una amenaza contra su matrimonio, sino como una mala influencia sobre su esposa que la hace sobreexcitarse por medio de la música. Al igual que el rey Mark, el señor Klöterjahn no comprende la relación espiritual que existe entre los dos artistas, enfermos y moribundos.

El palabra *Wälsungenblut*, "sangre walsunga", pone al lector en precedentes de lo que va a tratar la obra. De hecho, todo el relato gira en torno a una visita a la ópera para ver la opera *Walküre* de Wagner, de cuyos personajes toman sus nombres los hermanos, Sigmund y Siglinde, y cuyo amor incestuoso reproducen. Según Léser (1989: 147), en este caso, Mann ironiza con la mitología de los héroes que presenta Wagner y los reduce en sus personajes a una muestra de la decadencia de la cultura occidental. Por otro lado, conviene resaltar también que Mann elige para ejemplificar esa decadencia de la que habla Léser un tipo humano muy determinado, una familia de burgueses judíos. Estos héroes mitológicos, en especial aquellos magnificados por Wagner, representan el orgullo del pueblo alemán de origen germano. La referencia a la sangre acentúa esa pureza que se incentiva mediante la unión incestuosa entre hermanos, en la que la sangre no se mezcla con otra, sino que permanece intacta. En este caso, Mann aplica estos ideales a un pueblo que, aunque alemán de nacionalidad, no se siente así culturalmente. El pueblo judío tiene su propia mitología, su propio origen, pero vive como huésped en su propio país. Sin embargo, también comparte con el orgullo germano ese deseo de pureza de sangre, la preservación del pueblo elegido por Dios y

que no debe contaminarse mediante el contacto con los gentiles. Siglinde va a ser "sacrificada" al matrimonio con un gentil y el deseo de aferrarse a su propia sangre, a su propio mundo es el que tanto a ella como a su hermano, al igual que sus tocayos mitológicos, los mueve hacia una relación incestuosa. En este punto, la intención de Mann va más allá de una simple representación irónica de la decadencia de la cultura occidental, como proponía Léser, sino que renueva el mito presentándolo desde un nuevo punto de vista.

También en el caso de la novela *Doktor Faustus* son evidentes las connotaciones que dicho título provoca en el lector. La correspondencia entre el *Fausto* de Goethe y el *Doktor Faustus* de Thomas Mann es clara. Ambos protagonistas están insatisfechos con sus éxitos intelectuales y buscan desesperadamente una respuesta que los lleve al conocimiento supremo, aunque para ello deban renunciar a la vida, al amor o a su propia alma. El escenario medieval en el que se ubican los años de estudio de Adrian Leverkühn, así como la elección de estudiar teología, conecta ambas tramas. Otros elementos como el pacto con el diablo, la magia, la desgracia en el amor, el bagaje en el aprendizaje, que en el caso de Adrian no está tan íntimamente unido a un viaje como en el caso del Fausto de Goethe, así como el final trágico, en la obra de Mann además sin redención posible, constituyen un marco formal sobre el que el autor construye una nueva historia.

En las obras hasta ahora referidas Mann presenta un título que alude a una historia conocida por el lector para, a partir de ahí, construir una versión distinta, o incluso relatar unos hechos que únicamente de forma indirecta guardan una cierta relación con los que connota el título. En la tetralogía de *Joseph und seine Brüder*, sin embargo, el autor se centra exactamente en los hechos que el lector espera encontrar, es decir, en el relato bíblico de la vida de Joseph. De cualquier modo, también en esta

ocasión Mann quiere cambiar el punto de vista desde el que tradicionalmente se interpreta esta narración. Constantemente la voz narrativa hace alusiones directas al texto original para, a continuación, presentar una serie de circunstancias que justifican, transfiguran o modifican los hechos de manera que, al final, el lector los percibe desde otra perspectiva. En este sentido, el título cumple la misma función que esas alusiones al texto original que se repiten a lo largo de las cuatro novelas, sirviendo de punto de partida en el proceso del lector hacia su nueva visión de la realidad que el texto le propone.

Por su parte, la obra de Italo Svevo, *Corto Viaggio Sentimentale*, es una novela corta cuyo título alude directamente al de Stern, *Sentimental Journey*. En su novela de viaje, el escritor irlandés invita al lector a percibir el paisaje y a sí mismo desde una perspectiva intimista, dotando al hecho de viajar de un simbolismo muy personal. También el personaje de *Corto Viaggio Sentimentale* comienza su viaje con esta predisposición a percibir otro lado de la realidad. El tiempo que dura este recorrido se le antoja al protagonista como una suspensión de su vida real. Es tiempo para captar la vida de otra manera, de la manera que él elija. Nadie lo conoce y eso lo libera de la necesidad de ser sincero, es un tiempo en el que se permite inventarse a sí mismo, lejos del control de la esposa y del hijo. Sin embargo, Svevo pretende introducir una nueva lectura de la obra de Stern. Del idealismo de la versión del irlandés se pasa a una visión inmovilista satirizada con algunos matices irónicos del autor italiano. De este modo, para el protagonista de la novela, el encanto del viaje se trunca a causa del robo que sufre. El personaje se da cuenta de que no puede huir de su destino y de que está condenado a ser quien es aunque pretenda engañarse a sí mismo y a los demás.

En otras ocasiones, el propio título conlleva una serie de connotaciones que van más allá del simple uso literal de las palabras. La significación subjetiva de los elementos que componen el título de la obra forma parte del proceso comunicativo que se establece entre el lector y el autor. También en este caso, como en el anterior, el escritor juega con las expectativas creadas en el lector, al dirigirlo hacia un desarrollo del relato que no coincide exactamente con lo que éste se había representado en su mente.

El título *Königliche Hoheit* remite al lector a un cuento de hadas con príncipes y princesas. De hecho, la novela se basa en muchos tópicos de los cuentos de hadas: la maldición del reino que no consigue salir de su miseria, simbolizado en el rosal de aroma putrefacto; la profecía del príncipe con una sola mano que salvará al país cumplida en la figura de Klaus Heinrich; el encuentro de la persona amada y las dificultades de la relación para acabar en un final feliz, etc[32]. Todos estos son aspectos que en gran medida ya vienen anunciados por el título del relato. Sin embargo, unidos a ellos persisten referencias constantes al mundo real, a circunstancias que se salen del mundo ideal de los cuentos y que devuelven al lector periódicamente a una percepción más objetiva de los hechos que se narran. Las alusiones a la pobreza del pueblo, a la falta de calefacción en el palacio ducal, a las críticas que recibe el casamiento de la princesa Ditling con un comerciante constituyen un contrapunto que reiteradamente se superpone sobre la base idealizada del cuento.

Der Zauberberg ofrece al lector una imagen previa al relato que también despierta esa connotación de cuento de hadas. De hecho, el "Propósito" que precede a la narración incide en este sentido al utilizar estructuras como la de que "la historia pasó

32. Sobre la influencia de los cuentos de hadas en la obra de Thomas Mann véase BUTLER-MACGRANAGHAN, S. M. (1988): *Fairy Tale Motivs in Early Works of Thomas Mann,* UMI, Dissertation Services.

en un tiempo ya lejano", cosa que no se corresponde con la realidad, pues se remonta a los años previos a la Primera Guerra Mundial, o que la historia tiene "algo de leyenda". Con estos preliminares el lector se sumerge en la lectura de un relato que, en un principio, parece carecer de esos elementos que se han prometido en el título y en el "Propósito", pero que poco a poco van cobrando forma de nuevo en el momento en el que la vida de Hans va perdiendo los matices burgueses basados en lo cotidiano, en lo rutinario a lo que no se presta atención, para pasar a ser un individuo que basa toda su experiencia vital en una unión espiritual y sensual con todo aquello que lo rodea. De esta manera se produce un efecto circular en el que se crea una expectativa que a lo largo de los primeros capítulos se va difuminando para volver a recuperarse al final, cuando el lector es capaz de contemplar la obra en su conjunto.

Mario und der Zauberer recuerda igualmente a un título de cuento, tal vez por las connotaciones fantásticas que conlleva la palabra "mago". Pero durante una buena parte de la narración esas esperanzas del lector se ven defraudadas por la ausencia de todo ambiente maravilloso. Asiste, en cambio, a la rutina de unas vacaciones en un enclave turístico poco acogedor de la costa italiana. Sin embargo, al aparecer en escena el señor Cipolla el lector recupera la información que le había aportado el título y que poco a poco había ido dejando de lado a lo largo del relato. Por otra parte, momentos antes de la aparición de Cipolla, entra en escena momentáneamente el otro personaje que da título al relato, Mario, el joven camarero amigo de los hijos de la familia. En cualquier caso la intervención del mismo se reserva hasta el final de la función, cuando el lector ha vuelto a olvidarse nuevamente de él. Esta tendencia de crear una certeza en la mente del lector y luego refutarla para volver nuevamente a crearla caracteriza el estilo narrativo manniano.

Por su parte, no menos premonitorio es el título de la novela *Der Tod in Venedig.* Sin lugar a dudas, el título condiciona la lectura de toda la obra. El lector está preparado para el desenlace final pero le falta saber el modo y la causa. Toda la novela es un camino progresivo hacia el declive del personaje y el título contribuye de forma decisiva a crear una atmósfera previa para que el lector se acerque al tema con un punto de vista muy determinado y hábilmente manipulado por el autor. Por otra parte, la elección de la aparición del nombre de la ciudad en el mismo no parece en absoluto aleatoria. Como ya se vio en el apartado dedicado a la simbología de los lugares que se citan en las novelas, Venecia es una ciudad cuya atmósfera invita a la melancolía. Es una ciudad anclada en un pasado floreciente del que sigue viviendo sólo en apariencia. Sus palacios decadentes, el misterio de sus canales, el olor intenso de las aguas estancadas de la laguna, la superficialidad de los visitantes y de los propios venecianos, que viven como actores perpetuos de ese escenario artificial que es la ciudad, constituyen una serie de tópicos que comparten tanto el lector que la ha visitado como el que no. De ahí que su mención en el título proporcione mayor consistencia al efecto premonitorio del mismo.

Italo Svevo sigue la misma dinámica que Thomas Mann, pero de una forma un tanto más sistemática. Existen algunas consideraciones en torno a los títulos de las tres novelas largas. Eduardo Saccone (1973:46-52) destaca la ironía de los títulos de estas novelas, ya que nos enuncian una realidad que el argumento nos desmiente. Así, la primera novela, *Una vita,* que narra el recorrido de un joven hasta que comete suicidio debería denominarse *Una morte*; un título más apropiado para *Senilità*, cuyos protagonistas nos superan los treinta y cinco años, sería *Giovanilità*; y *La coscienza di Zeno* sería más precisa si se titulase *L'incoscienza di Zeno*. Saccone aduce al respecto

que la intención de Svevo es crear una serie de títulos irónicos que contribuyan a romper las expectativas del lector.

En cualquier caso, también encontramos en la crítica propuestas que pretenden buscar una explicación que integre estos títulos en el argumento de la obra. En el caso de la primera novela, la muerte es el punto y final, una solución que no se ha barajado en toda la obra y que aparece como colofón de una serie de acontecimientos que van marcando la vida del personaje. Además no se le da excesiva relevancia, la muerte de Alfonso pasa tan desapercibida como el resto de su vida. Con su suicidio pretende lanzar un mensaje a aquellos que han arruinado su existencia, pero éstos nunca llegan a descifrar el mensaje implícito de este acto, por lo que la muerte carece de significado. Es precisamente la carencia de sentido el efecto que busca el final de la novela. Por otro lado, en los personajes de *Senilità* descubrimos que son jóvenes de edad, pero no de sentimiento. Son personajes envejecidos, insertos en una rutina de sueños que nunca van a cumplir porque no tienen el valor para llevarlos a cabo. Son personajes paralizados. Según Ricciardi (1984: 137), el título anuncia la imposibilidad de los personajes de proponerse un proyecto, es decir, que la obra gira en torno a la imposibilidad del progreso. Con respecto a *La coscienza di Zeno,* la palabra conciencia implica una doble interpretación. Puede referirse a ese camino que realiza el personaje para hacerse consciente de su propia enfermedad a través de sus escritos. Pero lo que aparece en sus memorias es un constantemente deseo de justificar sus actos. A través de la escritura el personaje ve los hechos de su vida exteriorizados, como elementos ajenos a él, es decir, tal y como lo ven los demás, y lo que ve no le gusta, por eso trata de acallar su conciencia justificando y enmascarando los acontecimientos. En este sentido, la *coscienza* del título se referiría al superyo censor del que habla Freud. En esta doble interpretación coinciden Brombert (1992: 56) y Moloney (1974: 68). Tenemos pues, de

forma un tanto esquemática, algunas muestras de esa lectura profunda que convierte a los títulos irónicos que propone Saccone en títulos paradójicos.

En cuanto a las novelas cortas y los relatos, son pocas las consideraciones que hacen los críticos acerca del papel que desempeñan los títulos; sin embargo, como se verá a continuación, siguen el mismo esquema señalado hasta ahora.

En algunos casos, el uso de adjetivos o de palabras cuyas connotaciones positivas o negativas son especialmente evidentes caracterizan a ciertos títulos svevianos. El aspecto irónico en el título *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, por ejemplo, recae en el término *buon*, que encubre bajo una buena acción, ayudar económicamente a la *bella fanciulla*, la lujuria del anciano. A su vez, toda la novela es un proceso constante por parte del personaje de construir sobre la verdad comercial de esa relación una justificación que salve la bondad de su intención. De esta manera, queda un tanto confusa la realidad de los acontecimientos en la que, de hecho, coexisten ambos elementos. Otros títulos parecen dirigir las expectativas del lector en sentido contrario al que en realidad conducen los hechos narrados. Las connotaciones positivas de la palabra *madre* en el relato *La madre* se oponen a la crueldad que el protagonista del mismo, el pollito Curra, encuentra en la gallina a la que cree su progenitora. Por su parte, *L'malocchio* produce el efecto contrario. El lector espera un desenlace negativo, pero la narración concluye con la renuncia del protagonista a sus ansias de poder en beneficio de su hijo. En el caso de *La buonissima madre*, el adulterio de la joven esposa parece dirigir el tema hacia un nuevo caso de bovarismo, pero, observado desde otra perspectiva, se puede considerar que el adulterio de la joven no es más que un intento desesperado de aportar a su matrimonio aquello que tanto ella como su esposo ansían sobre todas las cosas, es decir, tener una descendencia sana. De este modo se recupera el significado primero aportado por el título. *Vino Generoso* propone

un juego de palabras que se resuelve con el desarrollo de la narración. El exceso de vino que el protagonista consume durante la cena le provoca pesadillas en las que no duda en sacrificar a su propia hija para salvar su vida. Así, el vino generoso, es decir, el vino abundante, vuelve a la gente egoísta. Otro relato con un título de doble significado es *Una burla riuscita*. Como ya hemos referido en apartados anteriores, el protagonista de este cuento sufre una broma por parte de un mal amigo, pero logra salir beneficiado por un golpe suerte que hace que sus acciones en bolsa alcancen un valor muy elevado. De este modo, queda un tanto en el aire saber para quién ha sido exitosa la burla, si para el bromista o para la víctima.

Otro recurso utilizado por ambos autores en el tratamiento de los títulos consiste en la aparición del nombre del personaje en el mismo. Desde ese momento, la vinculación que siente el lector hacia dicho personaje es mayor que la que pueda sentir por cualquier otro. Así la narración se vuelve más directa, no necesita de preámbulos que distingan al protagonista del resto de los personajes, sino que, desde un primer momento, autor y lector han acordado por medio del título que el centro de la narración será ése y no otro. Sin embargo, en algunos casos el autor retrasa la aparición del personaje elegido hasta el punto de que el lector casi llega a olvidarse de él. Aparece este fenómeno en el relato *Mario und der Zauberer*. Tanto Mario como el mago aparecen al final de la historia, y son el colofón de una serie de experiencias vividas por los verdaderos protagonistas, esa familia extranjera que pasa sus vacaciones en la costa italiana. Otro relato en el que el lector debe esperar al final para conocer al personaje nombrado en el título es *Luischen*. En esta ocasión, Luischen ni siquiera es una persona real en la historia, sino un personaje ficticio dentro de la misma. Durante la fiesta preparada por los esposos Jacoby, el Sr. Jacoby se disfraza de niña pequeña e interpreta

a la protagonista de una canción infantil que lleva ese nombre. La confusión que quiere provocar el autor en el lector es evidente, puesto que las connotaciones positivas de un nombre de mujer en diminutivo, Luisita en este caso, se ven truncadas cuando el lector se da cuenta de que la niña que tenía en mente al comenzar el relato se ha transformado en un medio de humillación de un personaje, el Sr. Jacoby, hacia el que, si bien no se desarrollan sentimientos de empatía dada la excesiva sumisión en la que vive, al menos sí provoca la compasión del lector. La crueldad de la última escena se opone absolutamente a la inocencia que inspira el título.

En otras ocasiones el nombre que figura en el título está dotado de significado por sí mismo. No podemos decir que estemos ante nombres parlantes, pero sí al menos ante nombres que crean una imagen predeterminada del personaje al que pertenecen. El tema de la connotación que cierta palabra produce en el lector es tan subjetivo que no se puede estar seguro al cien por cien del efecto que un nombre en concreto pueda ocasionar.

El caso de *Buddenbrook* es un tanto peculiar. Para un lector nativo ese nombre recuerda un tanto al verbo *buddeln*, que significa cavar, pero que especialmente designa el juego de los niños con la arena cuando cavan para construir castillos. La inconsistencia de dichas construcciones, la banalidad de ese ejercicio, así como la caducidad de las mismas, son conceptos que subyacen en la conciencia de los lectores nativos al enfrentarse a este apellido y que, en cierta medida, condiciona la visión que se crea sobre los personajes.

En *Tonio Kröger*, esa asociación extraña de un nombre sureño con un apellido alemán se hace notar explícitamente en el relato. La siguiente escena ocurre justo después de que Tonio haya abierto su alma a su amigo Hans Hansen y le haya manifestado el profundo sentimiento que le inspira el personaje del rey Felipe en la

tragedia *Don Carlos* de Schiller. A Tonio le emociona sobre todo la soledad que siente el rey. En ese momento de confesión se acerca un compañero de clase y Hans cambia su actitud de cercanía con él y lo llama por su apellido. Tras este suceso, Tonio se siente identificado con el rey solitario:

> - Harías bien en pedir a tu padre – observó Hans Hansen- que también te dejara tomar clases, Kröger.
> - Sí... – dijo Tonio, a la vez rápido e indiferente. Durante un momento sintió que se le hacía un nudo en la garganta por haberlo llamado Hans por su apellido y no por su nombre de pila; y Hans pareció observarlo, pues añadió, a modo de aclaración:
> - Te he llamado Kröger porque tienes un nombre de pila tan extraño. Perdona, pero no soporto Tonio... En realidad, ni siquiera es un nombre. Pero tú no tienes la culpa, desde luego.
> - No; en realidad seguramente te llaman así porque suena más a extranjero y resulta muy particular – notó Jimmerthal, esforzándose por decir algo agradable.
> Los labios de Tonio se contrajeron convulsivamente. Se dominó, no obstante, y dijo:
> - En efecto, es un nombre muy estúpido y Dios sabe que me gustaría más llamarme Heinrich o Wilhelm; podéis creerlo. Pero este nombre me viene de un hermano de mi madre que se llama Antonio, y con este nombre me bautizaron; porque ya sabéis que mi madre viene de otro país...
>
> (*Tonio Kröger*, cap. 1, p. 128) (Anexo II, 39)

Léser (1989: 112) señala que, en un primer momento, Thomas Mann estuvo tentado de titular esta novela *Litteratur*, con el objeto de hacer referencia a la discusión que en la cuarta sección mantienen Tonio y Lisaweta. Sin embargo, optó por escoger el nombre del personaje como título. El nombre no es casual. En sí lleva el germen de la ambigüedad que caracteriza al personaje. El nombre Tonio tiene tintes románticos de todo lo que se refiere al sur. Esto, acompañado de la fisonomía del personaje que hereda el color oscuro del pelo y los ojos de su madre, hace de Tonio un personaje extraño en un mundo nórdico. En el otro extremo se encuentra el apellido, de claras connotaciones germánicas y símbolo de la herencia paterna y burguesa. El título y el nombre del personaje se convierten de ese modo en el primer acercamiento al leitmotiv de la novela, la división del personaje entre dos mundos.

Siguiendo de nuevo en este punto a Léser (1989: 55-56), cabe señalar el interesante análisis que hace sobre el título del relato corto *Tobias Mindernickel*. Tanto el nombre como el apellido son muy corrientes de la clase media alemana de fin de

siglo. Mindernickel significa literalmente "menos que el níquel", y si tomamos el sentido metonímico que generalmente se le suele atribuir a ese metal por el de "moneda de escaso valor", vemos que el apellido del personaje lo caracteriza como una persona o bien pobre, o bien sin ningún mérito reseñable. En este caso, ambas percepciones podrían referirse al protagonista. Por otro lado, el nombre bíblico significa, "el hombre con el perro", y de hecho ése es el trasfondo de la historia. A eso hay que añadir la curiosa coincidencia entre las iniciales del personaje con las del autor.

Unido a la característica anterior de nombres que dotan de sentido a los títulos se halla el caso de aquellos nombres que ganan en significación mediante la relación que establecen con los otros términos. El título del relato *Der kleine Herr Friedemann* nos anuncia al personaje. El diminutivo *kleine* provoca un cierto sentimiento de ternura, compasión, o en cualquier caso un sentimiento positivo hacia la persona que califica. Si a ello le unimos el apellido del personaje que traducido significa "hombre pacífico", el efecto se hace más profundo. La descripción que aparece en los primeros capítulos del relato sobre la vida del personaje confirma las expectativas creadas por el título. Con respecto a la interacción que se producen entre los distintos términos empleados por Mann para componer este título, Léser (1989: 38-39) considera que *Der kleine Herr Friedemann* es un título irónico y ambiguo. Los términos "kleine" y "Herr" se contradicen en esencia puesto que la pequeñez no cuadra con el respeto que connota la palabra "Herr". En cualquier caso, esta combinación se refuerza con el significado del apellido "Friedemann", que equilibra, según este autor, los dos aspectos antes referidos. Nos encontramos pues ante un caso en el que el significado del nombre del personaje se amplía al relacionarse con las otras palabras que lo contextualizan.

Otro ejemplo de esta técnica es el título *Lotte in Weimar*. Por sí mismo el diminutivo Lotte no aporta ninguna información relevante. Sin embargo, al relacionarlo

con la ciudad de Weimar el nombre adquiere una significación especial para los lectores que estén relacionados con la vida de Goethe, ya que fue allí donde pasó la mayor parte de su vida, especialmente la madurez y vejez. De este modo, Lotte deja de ser un personaje anónimo para convertirse en la protagonista de la popular novela *Werther*, o, como ocurre en esta ocasión, en la mujer en la que se inspira el personaje, Charlotte Kestner. La identificación previa del personaje sobre el que va a girar el texto en el mismo título permite al autor prescindir de una presentación propiamente dicha del mismo, y así la novela comienza con el momento de la llegada de Lotte a Weimar. Poco a poco se van dando pinceladas que confirman la primera impresión del lector y se detallan aspectos de la vida pasada de ambos personajes, Lotte y Goethe.

Italo Svevo no tiene una especial predilección por utilizar nombres propios en los títulos de sus narraciones, sólo en contadas ocasiones encontramos el empleo de esta técnica. Sin embargo, existen cuatro relatos cortos cuyos títulos son exclusivamente nombres propios: *Orazio Cima, Giacomo, Mariano, Cimutti*. Todos ellos son nombres que, a excepción del primero, aparecen sin apellido. Este hecho despersonaliza al individuo. Además son nombres comunes, no aportan nada que identifique o diferencie a su poseedor del resto. No aparecen tampoco palabras que contextualicen al personaje. Sola y escuetamente se presenta un nombre. Sin embargo, no podemos decir que esta característica carezca de significado. De hecho, la vida de los personajes que se describe en los relatos coincide con esa sensación de soledad, de falta de socialización de unos personajes que se ven sumidos en un mundo cada vez más asfixiante en el que no pueden contar con la ayuda de nadie. Al igual que el título, los propios personajes son insignificantes, en el sentido de que su vida no cuenta para el mundo que los rodea.

El relato *Umbertino* también recurre a un nombre propio. Sin embargo en esta ocasión sí que existe en torno al mismo una serie de circunstancias que aportan más

información al lector. En primer lugar cabe destacar el uso de un diminutivo. Ello connota o bien pequeñez, o bien un sentimiento de cariño hacia el personaje, o, como es en esta ocasión, ambas cosas. Sin embargo, más importante que este significado aportado por el propio término es el hecho de que el lector conoce previamente al personaje. El relato pertenece a una serie de escritos en los que autor estaba trabajando antes de su fallecimiento, conocidos como *Il Vecchione* y que, al parecer, iban a formar parte de la cuarta novela de Svevo. Todas ellas están relacionadas entre sí y en relatos anteriores ya ha aparecido el personaje de Umbertino, el nieto de Zeno. De esta manera, no se puede hablar ciertamente de un título de relato, sino más bien del título de un capítulo.

3. E. 2. Simbología de los nombres.

Al igual que la elección del título de una obra no es una decisión aleatoria, el nombre de los personajes también contribuye a transmitir y crear una determinada predisposición en el lector. En algunas ocasiones encontramos nombres parlantes y, en otras, nombres que hacen referencia a figuras famosas con las que el personaje del relato tiene cierta vinculación, ya sea de carácter o por encontrarse en una situación similar y que se hace más evidente mediante el uso de ese nombre y no de otro. Ya se ha hecho referencia en el apartado anterior a algunos casos de nombres simbólicos que aparecen formando parte del título de las narraciones; sin embargo, existen otros ejemplos que merecen ser tenidos en cuenta en este estudio porque contribuyen a señalar esa serie de similitudes que, también en cuestiones de estilo, comparten ambos autores.

Entre los nombres parlantes que utiliza Thomas Mann en sus relatos podemos destacar el apellido del primer marido de Tony Buddenbrook, Grünlich, tal vez por la singularidad de un nombre parlante en una novela en la que la simbología de los

nombres es muy escasa y sutil. El apellido es morfológicamente un adjetivo que significa "verdoso" (anexo II, 40). Sin duda no se trata de una casualidad y dicho calificativo proporciona un punto de referencia extra al lector que le permite solidarizarse con la negativa de la joven a comprometerse con un hombre que le causa repulsión.

Aschenbach es otro nombre que produce ciertas connotaciones en el lector nativo. Su apellido significa "río de ceniza". Si bien es arriesgado lanzar una teoría sobre la intención del autor al elegir este apellido, parece bastante obvia la relación del mismo con la imagen del río como símbolo de la vida del hombre que corre hacia su muerte y que forma parte de la imaginería popular, así como el que las cenizas como símbolo de la muerte. Junto a él, aparece el contrapunto en el nombre del muchacho, Tadzio, que según Delassalle (1994: 122) se trata de la forma germana de Tadeo, nombre bíblico que proviene del griego Thaddaios, que significa "glorificación". La escena en la que Aschenbach se afana por entender entre los gritos de las cuidadoras el nombre del muchacho y la singular sensación de satisfacción que le produce la forma afectiva en la que lo pronuncian, "Tadziu", dota a dicho nombre de un sentido especial, de un poder catárquico que libera al escritor, al menos en cierto sentido, de la ansiedad que le provoca la cercanía del muchacho (anexo II, 41).

Adrian Leverkühn y Serenus Zeitblom forman una pareja indisoluble en *Doktor Faustus*. Ambos se complementan y esa relación se refleja ya en sus propios nombres. Si bien parece que la atracción más fuerte la siente Zeitblom hacia la figura arrebatadora de su amigo, también es cierto que Leverkühn siempre guarda una relación de mayor intimidad con Serenus, al que concede mantener la costumbre del tuteo, por su calidad de amigo de la infancia. En cualquier caso los nombres de estos personajes marcan en cierta medida sus personalidades. "Kühn" en alemán es un adjetivo que significa

"osado", "atrevido". De hecho, es el único que ha supeditado toda su vida y su felicidad a la búsqueda de la composición perfecta. Su arrojo contrasta con la tranquilidad con la que afronta su vida su amigo, "Serenus". Pero en este caso también su apellido hace alusión a su actividad. "Zeit" significa "tiempo". Serenus dedica su vida a recoger en sus memorias el tiempo que pasa ante sus ojos tanto en lo que se refiere a su amigo, como a los cambios que éste produce en la sociedad que lo rodea.

El significado de los nombres desempeña una función fundamental en la tetralogía de *Joseph und seine Brüder*. En el mundo antiguo representado por Mann en estas cuatro novelas, el nombre de cada persona define en cierta medida la personalidad de la misma. Tanto es así, que aquél que hereda el nombre de un antepasado adquiere con el mismo su personalidad, sus funciones e incluso sus experiencias, como es el caso ya tratado con anterioridad de Eliecer. Otro aspecto interesante es el poder para dar nombre a otro. En la Biblia, hecho que se recoge también en esta obra, Dios da un nuevo nombre a Abrán y también a Jaakob, que pasan a denominarse Abrahan e Israel, que significan "padre superior" y "el que ve a Dios", en señal del pacto hecho con Dios. En cierta forma, el nuevo nombre es la marca de Dios que los señala como sus escogidos, como parte de su propiedad. Así mismo, los padres nombran a sus hijos y los marcan como propios. El nombre que designa a un hijo dice algo de aquello que el padre espera o siente por él. De ahí que en el lecho de muerte de Raquel, ella insista en llamar a su hijo recién nacido Ben-Oní, "hijo de la muerte", y Jaakob se niegue y lo llame Benjamín "hijo de la mano derecha". Cuando Joseph es arrojado al pozo por sus hermanos, éste siente que ha muerto a su antigua vida. Al liberarlo del pozo, los ismaelitas lo resucitan, pero ya no puede volver a ser la misma persona, porque el niño al que llamaban Joseph ha muerto. Ésta es la razón por la que el muchacho se niega a decir su nombre a su nuevo amo, el viejo comerciante ismaelita. Su antiguo nombre ya

no dice nada de su persona, del amor que compartía con su padre o de la unión espiritual y carnal que siente con su madre muerta. Joseph es otra persona y necesita un nuevo nombre que lo represente tal y como es tras su resurrección. En un primer momento se niega a decir su nombre a sus rescatadores, que optan por llamarle "hola", la primera palabra que escucharon en el pozo. Así lo refleja en la conversación que mantiene con el viejo ismaelita:

> - ¿De dónde proviene el talismán, la piedra que tienes en el dedo?
> - ¿Acaso la ha robado este siervo de perros? – sugirió Joseph.
> - Acaso. Sin embargo, debes conocer su proveniencia.
> - La tengo desde siempre y no recuerdo el tiempo en que no la haya tenido.
> - ¿Así, pues, la has tenido en el arroyo, donde salvajemente fuiste engendrado? Pues eres un hijo de los pantanos, de los cenagales...
> - Soy el hijo del pozo, de donde mi amo me arrancó para nutrirme de leche.
> - ¿No has conocido otra madre que ese pozo?
> - Sí – dijo José -, he conocido una madre más dulce. Su mejilla tenía el perfume de la hoja de rosa.
> - ¡Hola! ¿Y no te dio nombre alguno?
> - Lo he perdido, mi amo, pues he perdido la vida. No me está más permitido conocer mi nombre que mi vida, precipitados por ellos en el pozo.
>
> (*Joseph in Ägypten*, cap. I, "Ante el amo", 447-448)

Joseph tarda mucho tiempo en desvelar su nombre a su nuevo amo, que no lo fuerza a ello. Usarsif es el nombre que elige y significa "el nacido en el arroyo". Pero lo que más interesa de este cambio nominal no es el significado en sí del nuevo apelativo del muchacho, sino el hecho de que él mismo se da un nombre. Ya no pertenece a nadie. Están él sólo y su Dios. La fe desmesurada en sí mismo, su ansia de individualidad en un mundo en el que la pertenencia al grupo lo es todo es una característica fundamental de la personalidad del Joseph de Mann. Hay que señalar en este sentido también que, además de prescindir de la función del padre que debe nombrar al nuevo hijo, Joseph rompe con su nuevo nombre también la vinculación que tenía con Raquel, porque, según su nombre, no nace de mujer, sino de la misma tierra. Su autonomía es absoluta en todos los sentidos. Este hecho es tan singular que el propio Faraón cuando conoce el cambio nominal del muchacho se siente atraído por la posibilidad de cambiar él también

de nombre y buscar uno que se ajuste más a su devoción al dios Amón en lugar de al antiguo dios Atón.

El padre de Gregorio también tiene un nombre parlante, Willigis. "Willig" en alemán significa "voluntarioso, servicial o solícito", todas las cualidades que se esperan de un caballero y del futuro heredero del ducado. A su hermana gemela, sin embargo, su padre le da el nombre de Sibila y, aunque en sus primeros años de vida su inocencia pesa más que su inteligencia, cuando madura hará honor a su nombre y sabrá abrirse camino en un mundo de intrigas masculinas. Sibila siempre está atenta al futuro, sabe que su vida y la de los dos hombres que más ha amado no carecen de sentido, sino que hay un plan para ellos porque son especiales, son elegidos por Dios. Todavía niña, decide que cuando crezca será la esposa de su hermano. Ninguna otra mujer lo tocará salvo ella. En cualquier caso, su sabiduría es mucho más humana, e incluso blasfema, puesto que su penitencia y castidad hasta que se casa con su hijo es más un intento de castigar a Dios por la pérdida de su hermano que una muestra de arrepentimiento. Sibila se caracteriza también por reconocer la verdad de su hijo. Ella ve más allá de lo que ven los demás. Sabe que es su hijo el caballero con el que se va a casar y aún así lo toma por esposo. Y más tarde lo vuelve a reconocer con sus ropajes papales. Al igual que la Sibila de la antigüedad, la madre de Gregorio tiene una cierta capacidad para ver con claridad su futuro, siempre que éste se refiera a los hombres que ama, su hermano y su hijo.

Svevo siente más propensión a utilizar nombres que hagan referencia a otras figuras conocidas, en lugar de recurrir a nombres parlantes. Sin embargo, podemos referir algunos casos. Angiolina es uno de esos nombres que tienen su propio significado, "angelical". Sin embargo, ese significado neutro del nombre de la

muchacha se ve matizado por los apelativos que utilizan para referirse a ella tanto Emilio como Stefano. El primero, que desea idealizarla, opta por el diminutivo Ange, transformándola así de algo angelical en un ángel en sí mismo. Por su parte, Balli se empeña en dejar al descubierto la parte más vulgar de la muchacha y la llama intencionalmente Giolona. Ambos apelativos muestran los extremos que de hecho forman parte de la personalidad de la joven, la belleza angelical por una parte y la vulgaridad de una vida relajada por otra.

Brombert (1992: 55-56) analiza la simbología del nombre Zeno Cosini. Por una parte, Cosini connota en italiano una cosa pequeña, objeto insignificante. En cuanto al nombre Zeno, en italiano se asemeja mucho a la palabra "zero", es decir, cero. El propio nombre del personaje dejaría de manifiesto de esta manera el complejo de inferioridad que sufre el mismo. También nos remite al famoso filósofo que se caracteriza por sus paradojas, que explican la imposibilidad de alcanzar un fin (paradoja de la carrera entre Aquiles y la tortuga, o la de la flecha que nunca alcanza el blanco…). Esta es otra peculiaridad de Zeno, el eterno buen propósito que nunca lleva a cabo, así como las continuas paradojas que llenan su vida, como el hecho de no poder comunicarse con su padre aunque lo desee, de amar a una mujer y casarse con su hermana, odiar y apreciar al mismo tiempo a su cuñado, desear ayudarlo y perjudicarlo al mismo tiempo, etc. Por último aparece la simbología que el propio Svevo imprime en el texto en la comparación que hace entre el nombre del personaje y el de todas las hermanas Malfenti, cuyos nombres empiezan por la letra "a". Esto simboliza la distancia que se establece entre el personaje y cualquiera de las chicas. Ellas son todo lo que él no es y lo que quiere llegar a ser, y el nombre es una de las razones que lo llevan a proponerse casarse con alguna de ellas[33].

33. Sobre la simbología de las iniciales de los nombres en *La coscienza di Zeno* véase también Saconne (1973): 134-135.

Por otro lado, hay que destacar el nombre del anciano de la comedia *Rigenerazione,* Giovanni. Aunque éste es un nombre muy común en Italia, no deja de evocar a la palabra *giovanne,* es decir, joven. Y ése es precisamente el ansia del personaje, someterse a una operación que le devuelva la juventud perdida.

Otros personajes llevan nombres que hacen referencia, como ya se ha señalado anteriormente, a una figura famosa que, de alguna manera, guarda relación con su propia personalidad. El autor juega así con el bagaje cultural del lector al establecer un nivel de acercamiento al texto mucho más profundo que el que proporciona la simple lectura de la historia relatada.

El nombre de los gemelos Aarenholds es un guiño al lector, que identifica en los jóvenes Sigmund y Siglinde a los míticos hermanos de la ópera de Wagner, que además, como ya se ha comentado en otros apartados, aparece como una historia dentro de la propia historia de *Wälsungenblut.* Si bien la auténtica relación que mantienen los hermanos no se desvela abiertamente hasta el final del relato, muchos indicios apuntan hacia el incesto y los nombres de los muchachos ayudan en este sentido a orientar la trama.

Es bien sabido que la muerte del compositor Gustav Mahler influyó en gran medida en el desarrollo de la novela *Der Tod in Venedig*. El propio Mann admite que la figura del desdichado músico inspiró la personalidad de Aschenbach y quiso rendir tributo al mismo dándole su nombre y parte de su apariencia al personaje:

> Todavía una palabra más sobre la última idea titulada "La muerte", que se me presenta a través de una especial y casi misteriosa semejanza. La concepción de mi relato se ejecuta a principios del verano de 1911, unida a la noticia de la muerte de Gustav Mahler, al que había podido conocer anteriormente en Munich, y cuya intensa y ardiente personalidad me había producido la más fuerte impresión. En la isla de Brioni, donde yo permanecía en el momento de su desaparición, seguí sus últimas horas por el boletín de estilo principesco de la prensa vienesa al que estaba suscrito, y más tarde se mezclaron la conmoción con la impresión y las ideas que dieron como resultado la novela. Le di a mi orgiástica disolución del héroe decadente, no sólo el nombre

> del gran músico, sino que también le conferí a su descripción física la máscara de Mahler, con lo cual quería estar seguro de que una conexión tan delicada y misteriosa de las cosas casi no podría ofrecer dudas al reconocimiento por parte de los lectores. Tampoco para usted, el ilustrador, podía ofrecerlas. Pues ni siquiera a usted que había conocido a Mahler le había confiado yo nada de aquella secreta conexión personal. No obstante, y por eso casi me asusté en el primer vistazo, la cabeza de Aschenbach muestra en su retrato el inequívoco aspecto de Mahler. Esto es muy curioso. ¿Significa eso, como lo significa en el caso de Goethe, que el lenguaje apenas puede expresar lo individual y lo específico, y que por ello no es posible comprenderlo si los demás no tienen la misma visión? Esto, al parecer, debería verse más como la integración de lo expresivo más que de las palabras. Pero como usted, el artista, da con lo individual por medio de mi palabra, así también debe poder acreditarse el lenguaje, no sólo por el resultado inmediato de persona a persona, sino también como fuerza de integración, un medio artístico y literario, una fuerza sugestiva que permita una transmisión de los puntos de vista. Esto me parece tan interesante que en esta oportunidad no quería guardar silencio. Por ello, suerte en el desarrollo de su trabajo y mi agradecimiento por su gran esfuerzo en el mío.
>
> Su devoto, Thomas Mann.
>
> (*Briefe 1889-1936*, Carta a Wolfgang Born, Munich 18 de marzo de 1921) (Anexo II, 42)[34]

Dentro de esta categoría de nombres que hacen referencia a otros personajes debemos incluir también aquellos que, sin aludir a ninguna persona en concreto, hacen referencia a todo un pueblo, en este caso, el pueblo alemán reflejado en los nombres de Hans e Ingeborg. Los amigos y amores de juventud de Tonio Kröger llevan con orgullo unos nombres cuya sonoridad los une estrechamente a la tierra a la que pertenecen, mientras que el nombre extranjero del protagonista lo distancia de su patria natal. Léser (1989:113) considera que el nombre de Hans Hansen no es aleatorio. Thomas Mann barajó diversos nombres nórdicos que contrastaran con el del protagonista y finalmente se decidió por este. Tal vez, su elección se deba a la naturalidad de la combinación de nombre y apellido con esos sonidos aspirados de las haches iniciales que permiten que el nombre del personaje fluya con la naturalidad con la que éste realiza todas las actividades de la vida cotidiana. En cambio, el nombre del protagonista es como dos piezas que no terminan de encajar.

También Svevo utiliza esta técnica que permite atribuir ciertos aspectos al personaje que complementan las acciones de los mismos. Al respecto Brian Moloney (1998: 67) opina que el nombre del protagonista de *Una Vita,* Alfonso Nitti, hace

34. Traducción propia.

referencia a Nietzsche. El constante pesimismo del muchacho, su sentimiento de alteridad y a la vez de superioridad reprimida confirman esta afinidad con el filósofo alemán. También en los nombres de los hermanos Brentani en la novela *Senilità*, Emilio y Amalia, ve Moloney una clara alusión a Emma Bovary. Estos nombres ayudan a captar con más facilidad esa tendencia de estos personajes a la ensoñación. Por otra parte, el señor Aghios, el protagonista de *Corto Viaggio Sentimentale*, tiene un apellido griego y se compara con Ulises en ese viaje que hace buscándose a sí mismo. Del personaje de la *Novella del Buon Vecchio e della Bella Fanciulla* no tenemos el nombre sólo ese calificativo, *buon*, que lo define y a la vez lo hace irónico. Por último, Mario Samigli, la víctima del relato *Una Burla Riuscita*, tiene como apellido el primer pseudónimo de Svevo, por lo que se puede tomar el relato como una autobiografía velada. Además, la novela que escribe este personaje se titula *Giovanezza*, título que aludiría tanto a *Una Vita* como a *Senilità*.

3. E. 3. Personajes simbólicos.

Pero no sólo los títulos o los nombres de los personajes son simbólicos en la obra de Mann y Svevo. En muchas ocasiones, los autores recurren a personajes, secundarios en la mayoría de los casos, que cumplen la función de anunciar o señalar al lector una serie de datos que completan el significado de la historia aunque estos personajes no formen parte de la misma estrictamente.

Aunque parezcan reales, las cuatro generaciones de los Buddenbrooks no son más que símbolos. Cada una de ellas representa una parte de la historia de Alemania: la evolución desde la ilustración hasta principios del siglo XIX. El anciano Johann Buddenbrook representa la era del voltarianismo. Su fuerza, sus modos, su absoluta seguridad en sí mismo muestran la mentalidad de una era en la que la burguesía

empieza a ganar presencia social. Tras él Jean Buddenbrook es un ejemplo de la era de la Restauración. Añade a los valores burgueses impuestos por su padre el profundo sentir religioso del protestantismo alemán. Los hijos de Jean, Thomas, Christian, Tony y Clara, constituyen la tercera generación. Pertenecen a una época de duda. Las ideas de Schopenhauer se expanden por la conciencia de una Alemania que se debate entre el optimismo económico y el pesimismo vital. Christian es el primero que acusa la crisis de conciencia y se lanza a una vida disoluta. Pierde su dignidad de patricio, es un personaje enfermizo y se dedica al juego y a esquilmar los ahorros de la familia. Toni es una joven burguesa con mucho sentido del honor que implica su nombre, pero que se pierde en relaciones matrimoniales desafortunadas. Thomas representa la lucha interna. Él también siente los impulsos de sus hermanos pero se reprime e intenta ejercer el cargo de senador que ha heredado. Por otra parte, hay un personaje que normalmente pasa desapercibido, Clara Buddenbrook. Es la cuarta hermana y la más extraña. Es un personaje casi simbólico, siempre relacionado con alusiones a la muerte, ya sea por su nacimiento dificultoso o su color amarillento. Está obsesionada con la religión y en las pocas escenas en las que aparece, siempre está rezando. Se casa con un pastor que, "en nombre de Dios", tras la muerte de su esposa exige a su familia política el cobro íntegro de la herencia, y causa una crisis económica entre los Buddenbrooks. Por último Hanno, el hijo de Thomas es un alma netamente artística y por ello ha nacido totalmente debilitado, las fiebres y los problemas dentarios recorren la vida de este pobre niño que representa al artista finisecular.

El relato *Tristan* no se caracteriza especialmente por el desarrollo psicológico de los personajes que presenta. De hecho, son más bien prototipos de la idea que defienden; especialmente el señor Klöterjahn y el señor Spinell parecen caricaturas del burgués alejado de todo aspecto vital que tenga que ver con el espíritu y el artista

bohemio que es incapaz de ocupar una posición de provecho en el mundo y se dedica a una producción artística que no llega a dar fruto. Sin embargo, al margen de la caracterización de los personajes principales, aparece al final del relato un personaje secundario, del que se ha estado hablando durante toda la narración y que sólo se deja ver en la última escena de una forma totalmente enigmática y significativa. Se trata del bebé de los Klöterjahn. En la última parte del relato vemos cómo el señor Spinell se cruza en un paseo por el jardín con una criada que pasea al hijo de los Klöterjahn. El pequeño es un niño rollizo y saludable que sonríe a Spinell con total naturalidad. Esa sonrisa produce en el personaje un dolor intenso, porque percibe al niño como el triunfo de la burguesía y su salud enojosa sobre la persona de Gabriele, a la que se ha obligado a traer al mundo a un nuevo burgués (anexo II, 43).

El personaje quizás más enigmático de la novela *Königliche Hoheit* es la condesa Löwenjoul, la dama de compañía de Imma Spoelmann. Este personaje tiene problemas mentales que hacen que, en momentos en los que se siente incómoda por algún motivo que nadie logra adivinar, se refugie en una serie de ensoñaciones y alucinaciones que la convierten en otra persona. Imma y su padre aceptan esa situación y la acogen en su casa por caridad, sin privar en ningún momento a la condesa del respeto que se merece. Para la condesa, sus momentos de locura son una liberación de los recuerdos que la atormentan. La enajenación de este personaje se presenta como muestra de la imposibilidad que tienen los demás de escapar de las situaciones que consideran opresivas. En la mirada de los cuerdos que la rodean hay una mezcla de compasión y de envidia porque ellos no son libres para permanecer impasibles ante aquello que no desean, sino que tienen que enfrentarse a la realidad que les toca vivir en un estado de plena conciencia (anexo II, 44).

El núcleo de la historia de *Muerte en Venecia* se encuentra en la relación entre Aschenbach y Tadzio. Sin embargo, existe una serie de personajes adyacentes que desempeñan un papel fundamental porque sirven de marco a la historia y anuncian los acontecimientos que se avecinan. Estos personajes son: el viajero pelirrojo y de aspecto extraño que Aschenbach se encuentra en el cementerio de su ciudad; el cobrador del barco que lo lleva a Venecia; el viejo disfrazado de joven que viaja en el mismo barco que el escritor; el gondolero siniestro que se marcha sin cobrar el trayecto hasta el Lido; y el extraño cantante ambulante que se le acerca en el hotel. Según Venable (1951: 132-133), todos estos personajes son uno solo. No son más que un anuncio, un símbolo de la muerte cercana de Aschenbach que aparecen repetidamente como los motivos musicales de una melodía:

> These people seem to serve only as atmosphere, to be quite unrelated both to one another and to the development of the story, but in truth they constitute the very structure of its elaboration. One is reminded of the musical form known as passacaglia, where a ground bass, repeating the same theme over and over again for progressive variations in the upper register, occasionally emerges into the treble itself, with the effect of affirming emphatically the singleness of the thematic material in both registers. (...)
>
> (...) Least of all does it occur to him [Aschenbach] that all of these questionable people, as morbid caricatures of the heroes of his own novels, are really merely images of himself and his loved-one Tadzio, though it is this final identification which constitutes the meaning and effect of the entire story.

Todos ellos se caracterizan porque llaman la atención del personaje al ser "extraños". El pelirrojo que se pasea por un cementerio aparece por encima de dos figuras apocalípticas que vigilan la escalera. Aunque Aschenbach lo ve a una cierta distancia y por un periodo de tiempo muy reducido, el viajero despierta su interés por la expresión agresiva de su perfil enseñando los dientes hasta las encías y su mirada retadora hacia el propio Aschenbach (anexo I, 67). También la fisonomía del vendedor de billetes del barco tiene algo de satánico. Su barba de chivo, su aspecto de director de circo, sus ademanes excéntricos y su afectado deseo de agradar tienen algo de desconcertante. A todo ello se suma la sordidez del barco y el marinero jorobado y sucio que lo conduce a bordo (anexo II, 45). El viejo travestido es símbolo de la decadencia.

El maquillaje que intenta disimular la profundidad de sus arrugas, los dedos ensortijados, la dentadura postiza y la risa sarcástica junto a los comentarios obscenos hacen de este personaje la visión más impactante de la degradación humana a la que se enfrenta el protagonista (anexo II, 46). El gondolero recuerda a Caronte. De nuevo aparece un hombre de aspecto amenazador para Aschenbach. Sus modales, su fisonomía de pelirrojo que no le hace parecer italiano, y la rotundidad con que trata al escritor lo dejan indefenso de nuevo ante un tipo humano que más que una persona real parece una aparición. A ello contribuye la misteriosa huida del gondolero sin cobrar su trayecto (anexo II, 47). Por último, aparece el músico callejero que se burla de Aschenbach y de todos los turistas que no saben que van a morir. Su nariz roma, la nuez acentuada en su delgado cuello y los cabellos rojizos lo relacionan con el excursionista de Munich y con el gondolero (anexo II, 48). Hay que notar también que todos usan sombreros que llevan de una forma extravagante. Todos ellos son un anticipo del futuro cercano de Aschenbach y por todos ellos se siente atraído y a la vez le producen repulsión. Sin embargo, al final de sus días en Venecia, él mismo se transforma en aquello que tanto le repugnó. Cuando sale de la peluquería, Aschenbach lleva un sombrero de ala ancha con cintas de colores, corbata roja, pelo teñido y maquillaje en la cara, tal y como lucía el viejo del barco. Parte de la sordidez de todos estos personajes aparece en la propia persona del protagonista, como la materialización final de la premonición que se ocultaba en la presencia de estos personajes secundarios (anexo II, 49).

En el caso de *Der Zauberberg* se puede decir que todos los personajes que rodean a Hans Castorp cumplen una doble función. En un nivel de lectura más superficial constituyen el marco en el que se desarrolla la figura de Castorp. Pero en un segundo nivel se puede ver cómo cada uno de esos personajes completa un aspecto del proceso de formación del joven.

Joachim es su nexo con el país llano. Su primo, a pesar de seguir exhaustivamente el régimen de vida del sanatorio, nunca ha dejado de ser uno de los de abajo. Su constancia en el tratamiento contra la enfermedad es el reflejo de su disciplinada alma de militar. Por otra parte, es su nexo también con el mundo de los muertos. Cuando en una sesión de espiritismo el doctor Krokovski logra traer el espíritu del difunto Ziemßens, Hans entra en contacto con el otro vértice del sanatorio, que se encuentra en un punto intermedio entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Settembrini es otro personaje que tiene una especial influencia sobre Hans. Se presenta como su mentor. Lo elige como alumno entre todos los presentes y trata de hacerle ver el mundo con una visión más amplia, aunque sus ideales limitan, en cierta manera, sus enseñanzas a un plano estrictamente teórico. Este personaje está caracterizado de una manera muy peculiar. Sin dejar de ser un elemento fundamental para el desarrollo e integración de Hans en el mundo del sanatorio, Settembrini se distingue de los otros por una serie de aspectos que lo hacen un tanto ridículo, casi caricaturesco. Resulta un tanto irónico que aquél que facilita la inserción del protagonista en el mundo de los de arriba sea al mismo tiempo una excepción entre ellos, un ente extraño que no se amolda a los cánones de la moda, en este caso por falta de recursos económicos, ni de los modos frívolos y relajados de los pacientes de Berghof. En el primer encuentro con Hans, por ejemplo, éste lo confunde con un organillero, quizá por su ropa barata y pintoresca y su estilo discursivo, vivo y demasiado directo. Más tarde lo define como “el pedagogo”, de forma no tanto despectiva como burlesca. No podemos dejar de señalar también el hecho de que este personaje se apellide Settembrini, es decir, relativo a septiembre, el séptimo mes

romano, lo que lo pone en relación directa con toda la simbología que encierra el número siete en la novela.

También es interesante anotar que dos subcapítulos de la novela hacen referencia al diablo, "Satán" y "Satán hace proposiciones improcedentes". Ambos pertenecen al capítulo tercero y en ambos, aunque no de forma explícita, el nombre del diablo se identifica con la figura de Lodovico Settembrini. El primero narra el primer encuentro de Hans con el italiano. Todo este subcapítulo está lleno de referencias al diablo que sitúan al lector en el tópico de la bajada a los infiernos. Settembrini aparece como un informante, pero en realidad, su imagen hace pensar en todo momento que él mismo es el propio diablo disfrazado. Settembrini le anuncia a Hans que ha bajado a los infiernos. También es él el que le hace ver que en su nueva ubicación el tiempo deja de atender a las medidas tradicionales. El tiempo es un periodo amplio, lo que dota a los habitantes de la montaña de un cierto grado de indolencia y pasividad. No existe la prisa, la urgencia por conseguir resultados en una fecha concreta. El tiempo no tiene importancia. Por otra parte, Settembrini hace mención de otras criaturas del submundo. En este caso se trata de los doctores Behrens y Krokovski y de la enfermera jefe Adriática van Mylendonk. A los primeros los califica de "jueces infernales" y a Krokovski lo denomina continuamente Rhadamante. De la enfermera jefe dice que es una criatura "casi medieval". En cuanto a Hans, en una de sus exclamaciones nombra al diablo y Settembrini se lo hace notar. Al acabar la conversación con el italiano, Hans lo califica ante Joachim de "pobre diablo" (anexo II, 50). El segundo subcapítulo presenta al señor Settembrini proponiendo a Hans que abandone el sanatorio y vuelva a la llanura antes de que sea tarde. Nuevamente no existe en este episodio ninguna relación directa entre Settembrini y el diablo, pero es el único personaje que hace una proposición en todo el subcapítulo.

Naphta es la encarnación de lo destructivo, de lo bárbaro, pero no de una barbarie basada en la locura, no una barbarie descontrolada, sino un poder de destrucción consciente y premeditado. Su aparición equilibra las enseñanzas excesivamente humanistas que Hans recibe del italiano.

El consejero Berehns también le concede un trato especial y lo deja visitar sus estancias y observar sus pinturas. Su instrucción se refiere a un ámbito más físico, propio de un médico, pero también un tanto sentimental. El hecho de que se trate de un médico y un enfermo a la vez lo convierte en una figura intermedia, más cercana a los habitantes de Berghof que el segundo médico, Krokovski, ya que, al igual que los otros enfermos, la cercanía o la posibilidad de la muerte en cualquier momento lo libera de las ataduras de los formalismos sociales. Por su parte, el trato de Hans con Krokovski es más tardío. En un primer momento asiste a sus conferencias sobre el amor con un cierto escepticismo, pero en los últimos episodios de la novela se acerca a él en busca de algún tipo de respuesta en cuanto al mundo sobrenatural. El personaje del doctor Krokovski, como ya comentábamos anteriormente, conlleva durante toda la novela una serie de elementos que lo convierten en una figura misteriosa, sombría y con cierto matiz infernal. Su semblante sombrío, sus ropas oscuras y su gusto por las ciencias ocultas caracterizan a este extraño personaje.

El último instructor de Hans es Myheer Pepeerkorn. El holandés representa la fuerza vital por sí misma, sin necesidad de la razón. El placer de vivir es el único motor de este personaje, que considera que cuando la vida deja de ser placentera ya no merece la pena vivirla. La llegada del holandés le proporciona a Hans otro ejemplo vital, otra vida que analizar y de la que aprender con el mismo entusiasmo con el que ha asimilado todas las experiencias que sus años en el sanatorio le han brindado. Le trae también la vuelta de Clawdia y una nueva etapa en su relación, menos pasional pero a la vez más

profunda. Tras la muerte de Peeperkorn, todo empieza a derrumbarse en Berghof, no para los demás habitantes, sino para Hans, que no encuentra la paz y la busca en la música y en la soledad.

Otros personajes de *Der Zauberberg* no son instructores, pero no pasan desapercibidos ante la mirada de Hans Castorp. Clawdia Chauchat es de todos la más interesante. Hans la observa desde el primer día que la conoce en el comedor del sanatorio. Su belleza, y sus gestos felinos, unidos a su dejadez y la conciencia plena de ser un objeto de seducción maravillan a Hans. Ella representa la experiencia del amor, o al menos la reaparición del amor que ya experimentó en su niñez hacia su compañero Hippe. En el capítulo cuarto hay un episodio que lleva el nombre de este muchacho. La historia que se nos narra en esta ocasión es algo privado, una situación y unos sentimientos tan íntimos y reservados que incluso el propio Hans ha olvidado y que vuelve a rememorar gracias a la presencia de Clawdia. Se trata del recuerdo del primer amor de juventud de Hans, el joven compañero de colegio Hippe. Su figura, sus ademanes y su mirada vuelven a la memoria de Hans porque Clawdia se los recuerda. Ese hecho del que el personaje toma conciencia en este punto de la historia ha estado, sin embargo, presente en su mente desde mucho antes, desde el primer día de su estancia en Berghof, cuando por la noche sueña con el episodio de la petición del lápiz a su compañero Hippe en la escuela, pero sustituye la figura del muchacho por la de Clawdia. Por otra parte, el círculo se cierra en la Walpurgisnacht cuando Hans pide de nuevo, esta vez en una realidad vivida como si se tratara de un sueño, un lápiz a Clawdia.

Un personaje que merece la pena resaltar por la relación constante que Hans debe mantener con ella a causa de las cinco comidas diarias del sanatorio es su compañera de mesa, la señora Stoehr. Ella representa la vulgaridad y la irracionalidad

de las clases burguesas ignorantes, que se refugian en los buenos modales y en un falso código de conducta. Para Hans, la relación constante con esta mujer le hace ver que la enfermedad no es algo que padezcan determinados seres humanos, y que no eleva a la persona a un estado de beatitud y santidad, sino que afecta a todos por igual y enfatiza lo que cada uno lleva dentro; lo sórdido se vuelve más sórdido, lo violento más violento y así sucesivamente. Parte de este aprendizaje sobre la enfermedad lo realiza Hans mediante el trato con enfermos terminales. Ellos son lo más cerca que Hans puede estar de la muerte sin miedo a perder la propia vida. Las visitas, los ramos de flores y las conversaciones amables con ellos son, más que caridad, curiosidad morbosa por parte del protagonista. Todos ellos, y en especial la joven Karen Karstedt con la que los dos primos establecen una amistad más intensa, transmiten a Hans sus miedos pero también su estado de plena conciencia y de tranquilidad ante el hecho cercano y cierto de la muerte.

En la tetralogía *Joseph und seine Brüder*, algunos personajes quedan señalados con una serie de defectos físicos que marcan, o bien su maldad, o bien el papel que Dios les ha encomendado. Por ejemplo, el cuerpo fuerte y velludo de Esaú frente a la delicadeza de su hermano Jaakob, o el estrabismo de Lía que heredan sus hijos, frente a la belleza de Raquel, especialmente la belleza de sus ojos, que hereda Joseph. Entre los personajes que Joseph encuentra en Egipto están los dos enanos al servicio de Putifar, Dudu y Amado. A ambos los marca su baja estatura, pero mientras que para el primero es una ofensa el que se le considere inferior por su aspecto, el segundo sabe sacarle rendimiento a su cuerpo y encuentra diferentes escondrijos en la casa desde los que espiar a sus amos en beneficio de Joseph. También el físico de Putifar y su esposa Mut condicionan su carácter. El hecho de que el dignatario egipcio sea un eunuco lo convierte en un ser que ama la tranquilidad ante todas las cosas, su paz interior es su

única aspiración, pero, a la vez, la falta de un deseo carnal lo libera al mismo tiempo de cualquier tipo de pasión e incluso compasión. Siempre dirige sus asuntos de forma racional, de ahí que en el juicio contra Joseph se muestre más duro contra el enano Dudu y sus malas artes para hacer caer al esclavo en los brazos del ama que contra el supuesto cortejador de su esposa. Por su parte, Mut, al enamorarse comienza a sufrir una transformación en todo su cuerpo que hasta entonces había permanecido inalterado, como un templo cerrado dedicado a la divinidad. El amor la transforma y la prepara para la seducción. Sus ojos se vuelven más profundos y tristes, su boca más tentadora, su silueta destaca sus formas femeninas y a todo eso se añade su estudiado vestuario y su maquillaje, aprendido para resaltar su belleza.

Estas características especiales de algunos de los personajes de la tetralogía se expresan también mediante los apelativos que reciben. El narrador se refiere al suegro de Jaakob como "el diablo Labán", y a Abraham como "la mole de tierra", Joseph es "el hijo verdadero" o "el hijo de la auténtica", pero para sus hermanos es, en tono de burla, "el soñador de sueños" o "Noè-Utnapishtim" (el ingeniosísimo), Jaakob es "el Bendito". Todos estos epítetos condicionan el modo en el que los demás ven a los personajes, así como también el modo en el que el lector se acerca a ellos.

Thomas Mann adopta un discurso basado en las crónicas medievales en *Der Erwählte,* por lo que cada personaje cumple con el papel que Dios les ha encomendado desde su nacimiento. Es decir, los ricos, los religiosos o los pobres lo son porque Dios ha dispuesto esas vidas para ellos en función de un plan predeterminado. De ahí que las cualidades mejores se reserven a los más altos niveles sociales, mientras que el pueblo llano es ingenuo y severo debido a la escasez de medios, pero no por eso malvado.

Sibila y su hermano Willigis consideran que sólo ellos, hermanos gemelos nacidos de la muerte de su madre, son almas que pueden complementarse. Nadie puede

igualarse a ellos, de ahí su desprecio por otros pretendientes. Sólo con su propio hijo vuelve a sentirse conforme en el amor Sibila, porque vuelve a aparecer de nuevo el tema de la sangre. Los religiosos que aparecen en la novela son elegidos de Dios. Tanto el abad de Normandía que recoge a Gregorius del tonel, como el obispo de Roma que sale en busca del nuevo Papa, como el propio Gregorius ya convertido en Papa desprenden saber y justicia divina. Por último, la gente llana se mueve por instintos básicos. Los pescadores que encuentran a Gregorius de pequeño lo cuidan porque el abad se lo ha mandado y porque les ha recompensado con una de las tres monedas de oro que contenía el tonel. Más tarde, el pesador del lago abandona a Gregorius en la roca porque desprecia a un mendigo que viste mejores ropas que él y en el que cree reconocer a un hombre de noble cuna que ha dejado la comodidad de su casa para vivir a costa de los pobres que ganan el pan con su trabajo. Este mismo, diecisiete años más tarde, se arrepiente profundamente por haberse dejado llevar por su ira y ruega con toda su alma que el mendigo no haya muerto. La mujer del pescador, en cambio, muestra una gran compasión por el mendigo y lo ayuda a conseguir lo que busca, es decir, encontrar un rincón en el mundo en el que poder hacer penitencia. Sin embargo, diecisiete años después, cuando vuelve a encontrarse con Gregorius y lo considera un santo por haber sobrevivido en la roca, confiesa que no lo hizo por piedad, sino por lujuria, ya que se quedó prendada de la belleza del mendigo y no supo negarse a su petición de ayuda. Encontramos pues que cada personaje es el representante de su propio estamento. No hay opción al individualismo y a la propia voluntad. Cada uno de ellos es una pieza clave en el plan concebido por Dios para demostrar su gloria.

Por otro lado, según Mayer (1980: 259-269), la mayoría de las figuras femeninas de Thomas Mann son simbólicas o caricaturescas. Es el caso de Tony Buddenbrook y su madre, o de la pasiva Gerda, imitaciones irónicas de las heroínas del realismo del siglo

XIX. Frau Klöterjahn de *Tristán* y Lisaweta Iwanowa de *Tonio Kröger*, son representaciones del arte. Imma Spoelmann, de *Königliche Hoheit,* es totalmente necesaria para que se produzca el contraste entre el mundo fabuloso del cuento de hadas y el mundo real. También la figura de Clawdia Chauchat desempeña un papel importante pero siempre puesto en conexión con el hombre con el que se relaciona y que termina atrayendo la atención de Hans más poderosamente que la propia Clawdia, como sucede con el doctor Behrens o con Mynheer Peeperkorn. La figura femenina de la mujer de Putifar, en *Joseph und seine Brüder* recibe el tratamiento de "Herrin", lo que acentúa su papel masculino dominante, mientras que Joseph desempeña un papel femenino, destacado por la constante alusión a los ojos de mirada dulce heredados de su madre.

A esta lista presentada por Mayer pueden añadirse otras figuras femeninas que también merecen un comentario debido a su capacidad simbólica. En los primeros relatos cortos de Mann, por ejemplo, abundan las *femme fatale* que no sienten ningún remordimiento por el sufrimiento que provocan en los protagonistas masculinos. A este grupo pertenecen la señorita Weltner (*Gefallen*), Gerda von Rinnlinger (*Der kleine Herr Friedemann*), la joven llamada Anna (*Der Bajazzo*) y la señora Amra Jacoby (*Luischen*). Es peculiar que todas ellas compartan ese aire de ausencia y superioridad, al mismo tiempo de un explícito deseo de humillar y rebajar a su admirador. A ninguna de ellas les concede Mann un desarrollo psicológico, son personajes planos que no van más allá de la simple idea que representan, el rechazo del mundo burgués hacia los sentimientos artísticos. No hay ninguna correspondencia entre estos personajes femeninos y los que aparecen en el resto de las obras, ni una sola de ellas vuelve a surgir en la trama de las novelas de madurez. Se diría que son prototipos femeninos propios de un estilo aún por desarrollar, muy localizados en el tiempo puesto que la

última data de 1900, y, como ya se ha señalado, en los escritos posteriores no se retoma esa figura. Dos personajes femeninos que también conviene analizar desde un mismo prisma son Anna (*Die Betrogene*) y Lottchen (*Lotte in Weimar*). Ambas son las hijas de las protagonistas, mujeres jóvenes pero que ya han dejado de ser niñas y establecen cierta complicidad con sus madres, aunque sin olvidar el respeto que les deben. Ambas son los ojos en los que se miran las protagonistas. Su silencio y su permisividad con respecto a las acciones de sus madres, que no comparten en absoluto, encierran un reproche encubierto. Ellas son las representantes de la razón, de la corrección que la sociedad espera de cada uno y que las protagonistas, aunque actúen según su propio criterio, no pueden dejar de percibir en los ojos escrutadores de sus hijas.

También en la obra de Italo Svevo encontramos este tipo de personajes simbólicos. Por ejemplo, al comienzo de *Una vita,* con motivo de la visita de Alfonso a casa de los Maller, alguien le pone al tanto de la historia de un empleado que se enamoró de la hija del jefe y que, al no poder hacer realidad su amor, se suicidó. En un principio parece que toda la historia apunta a un antiguo novio de Annetta, pero no queda claro. En cualquier caso, este suceso es un preludio de lo que a los ojos de los extraños parecerá el suicidio de Alfonso, aunque en el fondo los motivos hayan sido otros muy distintos.

Existe un personaje secundario en *Senilità* que suele pasar desapercibido a la crítica, el de Margarita. Esta chica es una amiga íntima de Balli, claramente enamorada del escultor, pero a la que éste no da ninguna oportunidad de tener una relación seria con él debido a su figura poco agraciada. Por el trato que le concede a Margarita, se entiende que siente aprecio por ella, pero la necesidad de guardar una serie de apariencias sociales impide a Balli demostrarle cariño. Por otro lado, la altivez con la

que Stefano trata a la joven encierra los secretos celos que siente éste, que cree que Margarita le es infiel con otros amantes. Su relación es un símbolo más de la hipocresía de las relaciones impuestas por una sociedad burguesa basada en la apariencia.

En *Corto viaggio sentimentale,* el personaje de Borlini, el comerciante que viaja en el mismo compartimiento de Aghios durante gran parte del trayecto, simboliza la voz de la conciencia del personaje. En todo momento trata de desenmascarar aquellos aspectos de su personalidad que Aghios trata de ocultar. Tanto es así que acaba desvelándole su verdadera naturaleza ignorada, la de un poeta disfrazado. También es interesante el personaje del comerciante de Venecia que en el pasado estafó al señor Aghios al venderle unas piedras falsas y con el que aún sigue manteniendo tratos. La personalidad acomodaticia y poco tendente a la polémica de Aghios queda de manifiesto en esta relación comercial infructuosa.

La imagen en *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, del viejo que observa por la ventana el ambiente de guerra, con las colas de racionamiento y la gente caminando rápidamente para llegar pronto a su destino, es un símbolo del mundo hermético y seguro que el personaje se ha creado en su propia casa. En ella, vive ajeno a la vida del resto de la gente. Su capital le permite prescindir de la comida racionada e incluso mantener a una joven amante. Sin embargo, el *buon vecchio* no puede vencer su curiosidad de asomarse a esa otra realidad que intenta sustraer de su universo cerrado.

Por último, Moloney (1974: 89) considera que la fábula *La madre* es una alegoría de la relación que se establece entre Svevo y Trieste e Italia en general. Svevo estaría representado en el pollito Curra; su gallinero en el que se encuentra seguro, pero que no puede ofrecerle el calor de una madre, es Trieste; y la gallina que lo rechaza serían todos esos críticos que no han sabido apreciar el valor de su obra, rechazándolo y

no dejando que se inserte en el pequeño grupo privilegiado de los autores que están llamados a representar la gloria nacional.

Los títulos, los nombres y los personajes simbólicos son elementos que se insertan, como ya se ha visto, en estas novelas y las dotan de un matiz de irrealidad dentro de una trama y unas descripciones que se caracterizan, en su mayor parte, por un notable realismo, rozando incluso el costumbrismo en algunas ocasiones. En general, estos símbolos tienen la peculiaridad de quedar ocultos en una lectura superficial. Podrían pasar desapercibidos si no desempeñaran una función tan relevante: la de marcar al artista como un ser raro rodeado de fenómenos extraños e irracionales. Los símbolos son como los presentimientos, escapan a toda lógica, y, por supuesto, escapan a la mentalidad sencilla y mecánica de los burgueses. De esta manera, no sólo la trama de las narraciones aporta elementos que marcan al artista como alguien fuera de lo normal, sino que los propios elementos estructurales de la misma, como antes hemos visto en el caso del tiempo, el espacio o el punto de vista, dirigen al lector hacia esa misma conclusión. Los símbolos que hemos tratado en este apartado están pensados tanto para los propios protagonistas de los relatos como para el lector que se acerque a ellos.

CONCLUSIONES

Thomas Mann e Italo Svevo son hijos de una misma generación de artistas europeos y heredan la impronta de los mismos modelos estéticos y filosóficos. En ellos se recoge el fruto de la revolución de la Modernidad, entendida como el paso de la absoluta certeza de la razón a la paulatina propagación entre la intelectualidad de un estado de duda generalizado. Las obras de ambos reflejan ese proceso centrándose en la figura de un nuevo tipo de héroe, el antihéroe, que concretamente estos autores caracterizan como una persona dividida entre dos realidades, la artística y la burguesa. En suma, un héroe fragmentado.

El pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche y Freud, así como una clara inclinación por la música wagneriana, son los referentes comunes a ambos. Schopenhauer les aporta la lucha entre las dos realidades de la persona, la voluntad y la representación, es decir, la fuerza física y vital, y la razón. Esta dualidad aparece en las obras como el antagonismo entre lo burgués y lo artístico. Además, es evidente la clara disposición de los personajes hacia el pesimismo que caracteriza la filosofía de Schopenhauer. Thomas Buddenbrook y Alfonso Nitti son los referentes más claros de la influencia de este pensador en Mann y Svevo.

Nietzsche, por su parte, va un paso más allá al considerar el arte como un punto intermedio entre las dos realidades que él denomina lo apolíneo y lo dionisíaco. El arte es lo único que puede redimir esta lucha constante. De ahí que los personajes mannianos y svevianos estén normalmente entre ambos extremos. No se atreven a ser burgueses ni a ser artistas por entero. La elección de una de las dos posibilidades los lleva a la destrucción. Es precisamente la capacidad autodestructiva la que relatan narraciones como *Doctor Faustus* y *Der Tod in Venedig*. Por su parte, Svevo deja ver en su obra otro aspecto muy nietzscheano, la lucha entre lo dionisíaco y lo apolíneo entendida

como el triunfo de lo nuevo sobre lo antiguo. En *Una vita*, por ejemplo, Alfonso Nitti, que se aferra a su educación clásica y proviene de una zona rural, encarna lo antiguo. Su traslado a la ciudad y el enfrentarse a un mundo burgués moderno con una nueva mentalidad y unos nuevos valores le resulta un paso insuperable y es destruido irremediablemente.

El psicoanálisis es otro punto de referencia clave para entender las obras de Mann y Svevo. Freud cambia la visión del hombre al permitir conocerlo desde otro punto de vista, desde el subconsciente. Los sueños, los complejos o la represión son elementos que utilizan estos autores para dibujar la imagen de sus personajes. Sin duda, el exponente más claro de esta influencia es *La coscienza di Zeno.* En ella Svevo se atreve a someter al personaje a un estudio psicoanalítico y hace de la enfermedad mental el tema principal de la obra. Pero también Mann hace uso de las ideas de Freud. Por sus narraciones desfilan personajes acomplejados (Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger), y personajes con conductas sexuales que se salen de la norma burguesa del momento (los hermanos Aarenhold, toda la familia de Gregorius o el propio Gustav von Aschenbach). Ambos autores recurren a los sueños como una técnica literaria que permite al lector introducirse en los pensamientos y deseos más ocultos de los personajes y que de otro modo, por la propia personalidad de los mismos, no se atreverían a exteriorizar. Por último, la represión es un lugar común en la mayoría de las obras de Mann y Svevo. Sus personajes se saben diferentes y tratan de ocultar esa diferencia para sentirse aceptados en un mundo en el que viven como extraños.

Wagner, por su parte, aporta a las obras el gusto por el *leit motiv*, por lo pasional llevado incluso al caos. De hecho, es muy significativa la peculiar inclinación que sienten los personajes hacia la música wagneriana. Thomas Mann en particular tiene un interés especial en transmitir a través de la literatura el placer y los sentimientos que

provocan la música. Así aporta unas descripciones maravillosas de piezas musicales tanto en *Buddenbrook* como en *Tristan*. La locura creativa y el caos al que lleva a Adrian Leverkuhn su obra es otro tributo de Mann a Wagner. Asimismo, *Der Zauberberg* pretende aplicar en literatura los principios musicales del *leitmotiv* que Wagner propugna. Svevo por su parte no es indiferente al fenómeno wagneriano y le rinde tributo en su obra *Senilità*.

En la investigación hemos prestado una atención especial al desarrollo y caracterización de los personajes mannianos y svevianos, sin duda, uno de los puntos de conexión más claros entre ambos autores. Los personajes son la esencia de las obras. Todos los relatos giran en torno a ellos, en ocasiones olvidando una evolución de los acontecimientos externos. La tendencia de Mann y Svevo a centrarse casi exclusivamente en los personajes principales no es algo aleatorio, sino que responde a la propia personalidad de las figuras que describen. El héroe en estas obras es un ser atrapado en su propia persona e incapaz de encajar en el mundo burgués en el que se ve obligado a vivir. Son personajes que se salen de la norma, ya que, aunque alcanzan una edad madura, nunca son reconocidos socialmente como adultos y se sienten constantemente tutelados por una comunidad que los tolera pero que no les deja tomar sus propias decisiones.

Esta situación, unida al hecho de que los héroes mannianos y svevianos se perciban a sí mismos como artistas, es decir, con una serie de cualidades estéticas e intelectuales que superan al resto, los convierte en seres frustrados. El sentimiento de inferioridad entendido como el saberse incapaz de participar en la vida burguesa conduce a los protagonistas de los relatos a un aumento gradual de su introspección.

Todo ello afecta, como ya se ha visto, a la capacidad de comunicación de estos personajes. Se sienten mudos ante un mundo que no comparte su mismo código. A veces se reconocen en otros artistas, pero su grado de egocentrismo e inseguridad les impide abrirse a ellos. Es el caso de Thomas Buddenbrook y Hanno, o de Zeno y su hijo. Por otra parte, cuando intentan comunicarse lo hacen utilizando un lenguaje que los estigmatiza como extraños, ajenos al lenguaje de la vida cotidiana y sana de la burguesía. No pueden, por tanto, dar salida ni a sus sentimientos ni a sus pensamientos. Están condenados a vivir encerrados en sí mismos.

Los héroes de los relatos necesitan buscar un medio para expresar los sentimientos que los oprimen y lo encuentran en dos manifestaciones artísticas, la escritura y la música. En ellos, estas dos artes se convierten en la exteriorización de lo que llevan dentro, de lo que son. A veces es un desahogo puramente egoísta, sin pretensión alguna de ser comprendido. Pero en otras es un intento desesperado de hallar una vía de inserción social. En ambos casos, su arte es percibido por la burguesía como un mero entretenimiento, en ocasiones incluso frívolo, que, aunque es apreciado por su valor estético, no contribuye a mejorar la imagen del artista.

Otro rasgo que comparten los personajes mannianos y svevianos es su peculiar percepción y actitud frente a la enfermedad. Veíamos a lo largo del apartado dedicado a este tema cómo la enfermedad se considera como un proceso ajeno a lo normal, es decir, a la salud y, por lo tanto, alejado del propio concepto de burguesía. La enfermedad para un burgués es algo degradante, que hay que diagnosticar, someter a la razón, y superar cuanto antes para poder continuar con la vida cotidiana. Los héroes de Mann y Svevo, sin embargo, sienten una atracción especial hacia ella, ya que se ven identificados con todo lo que se aleje de lo convencional. La enfermedad en muchos de ellos se entiende como un rasgo definitorio, de rebeldía e incluso como forma de vida.

La reflexión es una facultad de la que carecen los burgueses. Ellos se limitan a estudiar los aspectos meramente prácticos de la vida que los lleve a la acción inmediata. Los artistas, en cambio, se encuentran paralizados a consecuencia de una capacidad reflexiva tan desarrollada que, al mostrarles el horror de la verdad, les impide pasar a la acción. Esa capacidad de análisis profundo la aplican sobre todo a su propia persona. Quieren conocerse, saber por qué son diferentes. Es lo que hemos denominado el autoanálisis. En ocasiones es una facultad que poseen desde su adolescencia, lo que hace más traumática su formación como personas adultas; en otras miran a su pasado para entender su presente; y en otras toman conciencia de su anormalidad ya en su edad madura y en el momento mismo en el que se desarrollan los hechos. Sin embargo, hay una diferencia clara entre los personajes mannianos y svevianos en este punto, y es que estos últimos se resisten a autoanalizarse, aunque es una pulsión inevitable en ellos. Todos, mannianos y svevianos, sienten en el fondo un rechazo, un miedo a conocerse que los lleva a exteriorizar sus reflexiones de una forma que logre atenuar la realidad. Lo consiguen a través de los sueños y del engaño.

En general, los personajes de Mann y Svevo son soñadores compulsivos. No encuentran su lugar en la sociedad y se refugian en sus sueños. Como hemos visto, estos sueños a veces reflejan sus miedos, sus angustias, pero otros liberan toda su ansiedad y frustración y les ofrecen un espacio en el que pueden ser ellos mismos, aunque la imagen que muestran de ellos en ocasiones les sorprenda. Por otro lado, hay que tener en cuenta que recurrir a los sueños como técnica narrativa y a la luz de las teorías freudianas tiene una clara intencionalidad por parte de los dos autores. Mediante los sueños pueden expresar sentimientos, actitudes y aspectos que en un ámbito consciente no tendrían cabida. Favorecen de este modo la idea que quieren transmitir de los artistas como personas que, por un motivo u otro, deben ocultar su verdadera naturaleza.

Es precisamente esa tendencia a ocultar la realidad la otra consecuencia de la capacidad reflexiva del artista, la mentira. Hemos repasado en el apartado dedicado al engaño los distintos tipos que aparecen en las narraciones de Mann y Svevo. Por una parte, vemos cómo la mentira proviene del propio artista. Se inventa una fachada que le permite desenvolverse en la vida burguesa con una cierta garantía de normalidad. En ocasiones, ese engaño lo dirigen hacia ellos mismos, en un intento de autoconvencimiento de algo que saben positivamente que nunca serán. La mentira actúa de este modo como un atenuante de la angustia vital que sufren. Por otro lado, los artistas son seres indefensos ante las argucias malintencionadas de los otros. Existe por tanto una diferencia crucial entre las mentiras que producen los protagonistas y las que dicen los burgueses. Los artistas mienten para sobrevivir; los burgueses, en cambio, mienten siguiendo su instinto depredador, mienten para conseguir un beneficio. En ambos casos, el sufrimiento del héroe manniano y sveviano es inevitable, de un lado por la imposibilidad de mostrarse abiertamente a los demás, y por otro, por la humillación que supone sentirse estafado.

Hemos visto cómo el ámbito familiar aparece en muchas de las novelas de Mann y Svevo, y cómo las relaciones entre las diferentes generaciones no son siempre fáciles. De hecho, en el apartado sobre el conflicto padre-hijo analizábamos la tendencia de ambos autores a plasmar en las novelas disfunciones de los personajes a la hora de representar ambos papeles. Por una parte, la figura del padre es el prototipo del verdadero burgués, del *pater familia*. Es un hombre con una reputación y una habilidad innata para dirigir, ya sea los negocios o a su propia familia. Los artistas que se ven obligados a desempeñar este papel sufren constantemente por la certeza de saberse en una mentira permanente sin poder sincerarse con nadie, y mucho menos con sus hijos, a los que se ven obligados a transmitir un modelo de comportamiento que ellos

desprecian. Desde el otro lado, desde la figura del hijo, la imagen del padre se convierte, bien en algo inaccesible o bien en un rival al que hay que someter pero al que nunca consiguen vencer. Sólo en muy contadas ocasiones hay un verdadero entendimiento entre padres e hijos en estos relatos.

Los personajes de Mann y Svevo sufren un sentimiento de culpabilidad constante. Culpa por no llegar a ser lo que se espera de ellos, por mentir a los que aprecian y traerles sufrimientos, y por ser partícipes de actos que la sociedad en la que viven considera aberrantes. La culpa es, pues, la carga incuestionable del artista.

Lo anormal es también un lugar común en los personajes de estas narraciones; tanto es así que llegan a desarrollar ciertas actitudes desviadas de lo que socialmente se considera sano. En el apartado sobre las desviaciones psicológicas analizábamos tres en concreto: el pigmalionismo, el bovarismo y el voyeurismo. Si reflexionamos sobre estos tres trastornos vemos que en todos hay un marcado carácter narcisista. Los personajes están encerrados en sí mismos y su único medio de contacto con el exterior es proyectar su propio ser ya sea mediante una instrucción despótica de los otros para transformarlos a su imagen y semejanza; por medio de ensoñaciones de una vida futura cuya realidad mediocre se niegan a aceptar; o a través de una mirada inquisitiva cuyo objetivo es ver en los demás, no lo que realmente son, sino lo que ellos desean desesperadamente llegar a ser.

El amor y la belleza desempeñan una función importante en las obras de Mann y Svevo. La belleza, tanto masculina como femenina, va unida en estos autores a la idea de juventud. Los artistas buscan en ella, no ya la juventud por sí misma, sino la salud y la vitalidad que de ella se desprenden, o en algunos casos, la inspiración perdida. Por su parte, el amor se representa como un medio para alcanzar los valores que echan en falta. El amor implica felicidad por el hecho de contar con alguien que los acepta plenamente.

Sin embargo, son pocos los casos de amor correspondidos y el tema del enamoramiento se transforma en otra fuente más de sufrimiento del artista.

Ante todas estas contrariedades, los personajes de Mann y Svevo necesitan una vía de escape, a veces desesperada. El deseo de fuga, de salvación está siempre latente en ellos, y en ocasiones consiguen llevarlo a cabo. Aparte de la huida física, es decir, el alejamiento premeditado de todo aquello que pueda causar dolor o preocupación, hemos analizado otras tres formas más sutiles de fuga: el viaje, la renuncia y el suicidio.

El primero es una especie de tregua. Un viaje no es para siempre sino un periodo transitorio en el que la realidad cotidiana es sustituida por otra diferente. Es un tiempo con nuevas reglas de convivencia y en un ámbito en el que el personaje puede dar rienda suelta a sus deseos ocultos, puesto que no tiene que guardar las apariencias frente a gente que no va a volver a ver. En cualquier caso, es un periodo de revelación, en el que el artista por fin consigue verse como realmente es.

La renuncia implica una elección, amoldarse a las convenciones sociales o luchar por lo que realmente se desea. Como ya hemos dicho, la lucha es algo ajeno al artista, es una cualidad burguesa, puesto que conlleva acción. La renuncia por tanto es algo que cuadra bien a los artistas mannianos y svevianos. Ellos no son capaces de defender sus ideales y, si llegan al extremo de tener que hacerlo, prefieren renunciar a ellos. Esta forma de huida es sin duda la más dolorosa.

En cuanto al suicidio, aunque no hay muchos casos propiamente dichos en las novelas de Mann y Svevo, todos son un último impulso desesperado de huida, pero también de comunicación. Es un llamamiento atormentado de personajes que no encuentran otro modo de mostrarse al mundo. De cualquier modo, esa llamada no siempre es correctamente interpretada por los burgueses que, ajenos a la angustia que ha provocado la tragedia, no comprenden el significado del sacrificio del artista.

El estilo narrativo de Mann y Svevo desarrolla una serie de peculiaridades cuya función es crear un marco adecuado a la figura del artista. De esta manera, aspectos como el espacio, el tiempo, la focalización, las voces narrativas o el uso de símbolos configuran un entramado que centra toda la atención del lector en el tema concreto de la representación del héroe fragmentado.

Los espacios en los que se desarrollan los hechos narrados están cuidadosamente escogidos. No aparece una descripción minuciosa de los mismos, sino que estratégicamente se seleccionan ciertas peculiaridades que permiten establecer una relación estrecha con los personajes. A lo largo del apartado dedicado a la simbología de los lugares hemos hecho un recorrido por los espacios amplios, como los países o las ciudades, y por los espacios pequeños, como las casas o los lugares de trabajo. Todos ellos definen al personaje que los habita. Son una misma cosa. Es difícil decidir si la personalidad de los mismos es una consecuencia del lugar en el que viven, o si conscientemente buscan espacios en los que sentirse integrados. En cualquier caso, esa integración no siempre es fácil y muchos de los artistas retratados por Mann y Svevo deben vagar de un lugar a otro hasta que encuentran su verdadero espacio, como una etapa más de ese viaje espiritual en busca de ellos mismos.

El tratamiento del tiempo también desempeña una función excepcional en estas narraciones. Los autores lo moldean, lo fuerzan hasta el extremo en un afán de unirlo con los entresijos de la historia. Siguiendo las teorías de Paul Ricoeur, hemos analizado en el apartado dedicado al tiempo tres aproximaciones a dicho fenómeno: el tiempo del narrar, el tiempo narrado y el tiempo vivido.

El primero se refiere al tiempo de la historia propiamente dicho, es decir, a la descripción de los acontecimientos que suceden a los personajes y que los marcan. En

este punto, los autores pueden elegir entre narrar un periodo extenso que muestre de forma panorámica la realidad del personaje o centrarse en hechos concretos que ejemplifiquen dicha realidad. Tanto Mann como Svevo experimentan con ambas técnicas. También hay que incluir en este subapartado la superposición de tiempos de la narración cuando el narrador se convierte o es presentado como un personaje más de la historia. En estos casos, el lector oscila entre dos marcos temporales cuyos límites no quedan explícitamente definidos de forma intencionada. El narrador funciona como un reclamo que invita al lector a formar parte de la historia que se está contando.

El tiempo narrado concierne a la técnica narrativa del autor, que puede manipular conscientemente la progresión lineal y cronológica del tiempo real para crear una serie de efectos en la recepción del relato. Nos hemos referido por ejemplo a la tendencia de algunas narraciones a presentar los orígenes del personaje para luego trasladar la acción a su madurez y así remarcar las consecuencias del pasado en el presente. En estos casos, el lector siempre sigue una progresión constante hacia el futuro. Sin embargo, los autores también recurren en otros casos a la técnica de la analepsis y, de este modo, el lector se ve sometido en momentos concretos a un cambio de escena temporal que le aporta claves para entender la importancia de los hechos presentes. Esta técnica, por otra parte, crea ansiedad en el lector que, al saber el desenlace, contempla el desarrollo de los hechos con la certeza de un final ineludible.

En el subapartado del tiempo narrado también incluíamos la preocupación misma por el tiempo como fenómeno. El transcurso temporal es una preocupación constante de los personajes mannianos y svevianos. Para los burgueses irreflexivos el tiempo no es más que una sucesión constante de estaciones, de periodos vitales que se repiten y se regeneran. El paso del tiempo para los artistas de Mann y Svevo es, sin embargo, una experiencia vital, íntima y subjetiva que marca la propia percepción de la

existencia. Estas reflexiones pueden aparecer en boca del narrador o de los propios personajes. En este último caso, están divididas en dos estilos narrativos: las memorias y el diario. Sobre los dos últimos cabe destacar el hecho de que las memorias son una composición elaborada a posteriori de los acontecimientos. Se narran éstos desde el conocimiento pleno de los mismos, aunque el recuerdo funcione como filtro de la realidad. Sin embargo, los diarios son actualidad absoluta. El personaje pone por escrito los pensamientos que le atormentan en el momento mismo de sufrirlos, sin saber cuál es su finalidad ni cuáles serán las consecuencias de los mismos.

Junto al tiempo del narrar y al tiempo narrado hay que añadir el tiempo vivido, es decir, la percepción que el propio personaje tiene de su experiencia vital. Una peculiaridad de los héroes mannianos y svevianos es la conciencia de saberse diferentes. Esta diferencia también se evidencia en el tiempo vital. Mientras los burgueses se desarrollan al ritmo vertiginoso de sus vidas ocupadas en conseguir éxitos empresariales y familiares, la vida de los artistas transcurre a paso lento. Nunca están acompasados al resto de las personas con las que conviven, lo que los hace parecer y comportarse como inmaduros. Incluso aquellos como Aschenbach o Aguios que han conseguido una posición aventajada en la sociedad terminan comportándose de forma, en cierto sentido, pueril, cuando dan rienda suelta a su verdadero yo. Por otro lado, los artistas no son ajenos a esa diferencia, como tampoco son ajenos a los cambios temporales. Los sienten, o mejor dicho, los padecen hasta límites extremos. En ellos, la separación entre el tiempo lineal bergsoniano y el tiempo individual está más acentuada que en los burgueses. Eso los lleva a un desequilibrio y a un sentimiento de horror ante la realidad del propio envejecimiento. Goethe, por ejemplo, ve los estragos de la edad en Lotte, pero procura eludir sus propias evidencias de vejez. La muerte, el sentido de la vida y la función de la vejez son puntos fundamentales, por otra parte, de la narrativa de Svevo

que hace a sus personajes reflexionar constantemente sobre estos aspectos. En definitiva, tanto los personajes de Mann como los de Svevo muestran una clara inclinación a la reflexión sobre el fenómeno del tiempo y sobre las consecuencias del mismo en sus propias personas.

Dentro del estudio del estilo la elección de la voz narrativa y el punto de vista ocupan un lugar especial. El narrador es el nexo de unión entre la historia y el lector. La visión que el lector tenga de los acontecimientos narrados depende enormemente del matiz que la voz narrativa aplique a los hechos. Por otro lado, los ojos del punto de vista son los únicos a través de los cuales el lector puede acercarse a la historia. Por ello es lógico que la idea de fragmentación que recorre todos los aspectos de los relatos de Mann y Svevo también se refleje mediante ambas técnicas.

Dado que las ideas de individualidad, aislamiento y extrañeza configuran la base central de la caracterización de los protagonistas de las novelas de Mann y Svevo, el primer aspecto al que hemos prestado atención es al punto de vista del personaje mismo. Los personajes mannianos y svevianos son grandes observadores, como ya hemos constatado en otros apartados. Su peculiaridad de artistas les permite ver la realidad desde una perspectiva diferente a la del resto de la humanidad. Ven a los burgueses como seres predecibles, sencillos, básicos y felices. Los conocen desde su observatorio silencioso mejor que ellos mismos. Cada aspecto de la vida cotidiana queda registrado en sus mentes y es sometido al proceso de reflexión que lleva implícito la condición de artista.

El paso siguiente es mirarse a ellos mismos y compararse con esa realidad burguesa que tan bien conocen. En las narraciones de Mann y Svevo los personajes miran su propio reflejo y comprenden que no encajan en el resto del mundo. Pueden aceptarse tal y como son y mostrarse al mundo abiertamente provocando reacciones

encontradas en sus conciudadanos, como es el caso de Goethe en *Lotte in Weimar*; o inventar una máscara de burgués que les permita infiltrarse en una sociedad que de otra manera no los admitiría, como es el caso de Thomas Buddenbrook o el de Zeno Cosini.

Por último, debemos mencionar el hecho de que éste también es capaz de percibir las miradas de extrañeza que produce en sus prójimos. Se sienten observados. Tonio Kröger, por ejemplo, sufre durante toda su vida el estigma de ser diferente. No importa lo mucho que intente imitar a los burgueses, ellos siempre lo descubren como una pieza que no encaja en su esquema cerrado. La conciencia de saberse observados y descubiertos en su más íntima debilidad aumenta el sentimiento de aislamiento, fragmentación y desasosiego de los artistas mannianos y svevianos.

Por otro lado, el objeto observado varía en función del discurso que lo defina. A este respecto hemos distinguido entre dos técnicas narrativas: la del narrador omnisciente y la del narrador integrado en la propia historia. Con respecto al primero, podemos decir que esta técnica permite un mayor distanciamiento de los hechos. El lector se acerca a los personajes desde fuera. El narrador matiza los acontecimientos sugiriendo al lector un posicionamiento preciso sobre lo que está narrando. En el segundo caso, sin embargo, la voz narrativa es un personaje más de la historia. Eso implica que la neutralidad del narrador omnisciente se pierde y aparecen los motivos concretos por los que la historia es relevante para él. Por otra parte, su nivel de influencia en la percepción que el lector tenga de los hechos narrados aumenta considerablemente. En estos casos el narrador no sólo cuenta la historia, sino que tiene afán de convencer al lector de sus propósitos.

Finalmente, nos hemos referido también a una técnica que aúna las dos anteriores, es decir, la voz narrativa compartida entre narrador y personaje. En la mayoría de los casos Mann y Svevo recurren al discurso indirecto libre para aunar

ambas voces. Esta técnica permite que el lector tenga toda la información a su alcance y que pueda conocer los hechos de una forma más objetiva mediante las palabras del narrador y así sumergirse en el mundo subjetivo del personaje al acceder a sus propios pensamientos. El discurso indirecto libre, en este sentido, es la técnica que mejor expresa la idea de fragmentación que recorre todos estos relatos. Una mención especial merece en este punto el caso de *La coscienza di Zeno.* El hecho de que el narrador y el personaje sean la misma persona no implica que estemos ante un monólogo interior. Más bien es una versión genial del discurso indirecto libre en el que personaje y narrador son la misma persona pero en momentos temporales y mentales diferentes. Esto hace factible que el narrador ceda la voz narrativa al personaje en situaciones en las que la visión de la realidad vivida ha variado a consecuencia del paso de los años y la percepción diferente de los acontecimientos. Sin duda, esta obra es, de todas las que hemos tratado a los largo de este estudio, la que mejor ejemplifica el tema de la fragmentación de las voces narrativas y del punto de vista.

Para terminar con el análisis del estilo de ambos autores se ha querido destacar el uso peculiar de la simbología en las narraciones. Los símbolos son señales insertadas en contextos de los que forman parte pero a los que, a su vez, proporcionan matices especiales. Los autores introducen estos símbolos para que tanto el personaje protagonista como el lector los identifiquen. Para el resto de personajes pasan desapercibidos. Por ello, introducen otro factor más de segregación del propio personaje. Una segregación de la que hacen partícipe al lector.

Hemos dividido el uso de los símbolos en tres bloques. El primero es la simbología de los títulos. Los títulos constituyen el primer acercamiento del lector a la narración. Invitan a la lectura, crean una serie de expectativas en el lector, que espera encontrarse con una historia determinada a raíz de la información que le proporciona el

título. En algunos casos, hacen referencia a otros títulos conocidos por el lector, o a personajes famosos. Este hecho aumenta el interés y fomenta un posicionamiento muy determinado ante la historia. En otros casos, el título se reduce al mero nombre del personaje principal. Así, el lector identifica desde el principio el eje de la historia y centra su atención en dicho personaje. Si a ello añadimos la tendencia de Mann y Svevo a utilizar nombres parlantes o títulos con algún calificativo que matice el carácter del personaje principal o de la propia historia, queda claro que la manipulación a la que es sometido el lector desde el mismo momento en el que se acerca al título del relato es clara.

Sin embargo, la función de los títulos en Mann y Svevo no se limita a situar al lector en una postura concreta, sino que fomenta unas expectativas que a lo largo del desarrollo de los relatos se desvanece para volver a aparecer cuando el lector ya se ha olvidado de ellas. Este juego al que el autor somete al lector no es gratuito, sino que encaja perfectamente en la idea de fragmentación que ambos, Mann y Svevo, quieren transmitir, haciendo que el lector experimente mediante la lectura esa sensación de enfrentarse a un mundo sin leyes fijas, sino fluctuantes, que varían a medida que uno adopta un punto de vista u otro.

En segundo lugar, hemos analizado también la simbología de los nombres. Algunos, como ya mencionábamos, aparecen en el título de los relatos, pero otros están integrados en la historia. Sin embargo, como los propios títulos, el nombre de los personajes en muchas ocasiones condiciona la imagen previa que el lector se hace de ellos. El nombre es el título a pequeña escala de cada personaje, los individualiza y define. Sin embargo, en este caso, al contrario que el ya mencionado de los títulos, las expectativas que crean los nombres de los personajes en el lector coinciden exactamente con la personalidad y el carácter de los mismos.

Por último, asistimos en las narraciones de Mann y Svevo a la aparición de una serie de personajes simbólicos. Suelen ser secundarios, casi son personajes mudos cuya única función es advertir al protagonista y al lector de que algo va a ocurrir. En este sentido, parecen pasar inadvertidos al resto de los miembros del relato. De ahí que el lector se pregunte si realmente son personajes que portan un mensaje real, o si no son fruto de la mente del protagonista. En cualquier caso, la influencia que ejercen sobre ellos es lo que les confiere un valor narrativo distinto al resto de los personajes y es por eso que merecen ser destacados como una técnica específica del estilo narrativo de ambos autores.

En conclusión, podemos decir que Mann y Svevo recorren un camino creativo paralelo. Cada uno desde su propia experiencia y con un estilo particular quisieron hacer del fenómeno del artista incomprendido y alienado el centro de su universo narrativo. El fenómeno de la fragmentación como experiencia personal de dichos personajes constituye el eje alrededor del cual giran todos los matices que conforman sus obras. Sutilmente, al modo en el que la música poco a poco consigue envolver al auditorio y hacer latir su corazón al compás de su cadencia, Mann y Svevo sumergen al lector en un contexto en el que todos y cada uno de los pasos que el lector debe recorrer están imbuidos de lo fragmentario. Obligan al lector a implicarse en la historia, no como el descubridor de una verdad única sino, de la certeza de la existencia de una realidad con multitud de lecturas.

En el presente estudio nos hemos esforzado en hacer un recorrido minucioso por las peculiaridades de la imagen de héroe que presentan Mann y Svevo en sus narraciones y en identificar aquellos aspectos que los acercan en sus particulares

visiones de la realidad artística. Sin embargo, no creemos que el trabajo comparativo entre ambos autores se agote en los aspectos que aquí hemos desarrollado. Queda mucho por estudiar en torno a la figura del artista fragmentario, tan recurrente en la Modernidad europea, así como otros aspectos de las obras de Mann y Svevo que podrían ser susceptibles de estudios comparatistas. En este sentido, debemos hacer hincapié en que, debido a la amplitud del trabajo en el que nos hemos embarcado a lo largo de estos años, sólo nos hemos dedicado al análisis de las obras narrativas, y entre ellas las que mejor representaban la teoría que deseábamos defender. Quedan, por tanto, otras obras narrativas menores que merece la pena estudiar con más detenimiento y que además aportan nuevos temas de reflexión: el tratamiento de los temas bíblicos en la obra de Mann, añadiendo a un análisis más específico de la tetralogía de la historia de José el pequeño relato en el que representa a Moisés como un personaje oprimido por la responsabilidad que Dios le ha encomendado (*Das Gesetz*); la relación de ambos autores con la cultura judía es evidente y rastrear las referencias a temas judaicos también sería de interés para mejorar el conocimiento de sus obras; la comparación de dos pequeños relatos en los que el punto de conexión es la relación del amo y del perro es otro posible estudio que ha quedado al margen de esta tesis (*Der Herr und Hund* y *Argo e il suo padrone*); el uso de la ironía es una marca clara en Mann y Svevo pero hemos considerado que merecería un estudio específico fuera del que nos ha ocupado. Por otra parte, tanto Mann como Svevo cultivaron otros géneros literarios. Ambos invirtieron parte de su tiempo en escribir artículos periodísticos y ensayos en torno a aspectos de la teoría literaria y artística. Comparar la idea que ambos tenían sobre lo que debería ser el fenómeno del arte resultaría un trabajo muy interesante. Por otro lado, habría que añadir a estos escritos de difusión otros más íntimos destinados a personas de la confianza de ambos autores y que se hallan bien documentados en la amplia

recopilación de cartas enviadas por Mann y Svevo, así como en los diarios que ambos escribían. Por último, también queda abierto un análisis comparativo de las obras teatrales que, aunque de menor magnitud, aportan también importantes aspectos que ayudarán a lograr un mejor conocimiento de la gran aportación de Mann y Svevo al marco literario de la Modernidad.

Por todo esto, consideramos que esta tesis supone un paso más en el estudio de las obras de Mann y Svevo, que profundiza y unifica la producción narrativa de los dos y les da un sentido global que un estudio individualizado de las mismas no podría ofrecer. Además, se trata de un trabajo de comparatismo basado en el análisis de la formación de los personajes, de la tematología, pero también en un estudio riguroso de los aspectos técnicos empleados por Mann y Svevo para expresar su peculiar visión del artista. Nuestro objetivo ha sido en todo momento no perder de vista el eje unificador en torno al que gira el universo narrativo que comparten ambos autores y cómo tanto la elección del personaje como el tema y la trama que se desarrolla y las técnicas narrativas que se utilizan, están íntimamente imbricadas para que todo lleve al lector a la contemplación del sufrimiento del artista como ser fragmentado entre dos realidades. En ocasiones puede dar la sensación de que unos apartados de nuestro estudio repiten contenidos de otros anteriores, pero de eso se trata precisamente. Todo en la obra de Mann y Svevo se solapa y se entreteje para formar el laberinto o si se prefiere la encrucijada a la que se enfrenta el personaje. Es imposible diseccionar de forma aséptica la maraña que tan sabiamente Mann y Svevo se han esforzado en urdir. De manera que nuestro cometido ha sido procurar ofrecer un análisis claro de todos estos aspectos pero sin renunciar a la propia esencia de la obra.

ANEXO I: TEXTOS CAPÍTULO SEGUNDO

2. EL HÉROE: ARTE FRENTE A VIDA

2. A. LA ALIENACIÓN DEL HÉROE.

1. (…) Das „Leben", von dem wir ausgeschlossen sind, - nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Senhsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität!...
   (...) Ach, einmal, nur eine Nacht wie diese, kein Künstler sein, sondern ein Mensch! Einmal dem Fluche entfliehen, der da unverbrüchlich lautete: Du darfst nicht sein, du sollst schauen; du darfst nicht leben, du sollst wissen! Einmal in treuherzigem und schlichtem Gefühlen leben, lieben und loben! Einmal unter euch sein, in euch sein, ihr sein, ihr Lebendigen! Einmal euch in entzückten Zügen schlürfen –ihr Wonnen der Gewöhnlichkeit!

   (*Die Hugernden,* vol. 1, 259-261)

2. Nicht selten dachte er auch: Warum bin ich doch so sonderlich und in Widerstreit mit allem, zerfallen mit den Lehrern und fremd unter den anderen Jungen? Siehe sie an, die guten Schüler und die von solider Mittelmäßigkeit. Sie finden die Lehrer nicht komisch, sie machen keine Verse und denken nur Dinge, die man eben denkt und die man laut aussprechen kann. Wie ordentlich und einverstanden mit allem und jedermann sie sich fühlen müssen! Das muß gut sein... Was aber ist mit mir, und wie wird dies alles ablaufen?

   (*Tonio Kröger*, vol. 1, cap. I, 269)

3. Wieviel Umsicht und Geisteskraft ging nicht auf bei einer gründlichen und vollkommenen Toilette, wieviel Aufmerksamkeit in der Überwachung seiner Garderobe, seines Bestandes an Zigaretten, Seifen, Parfums, wieviel Entschlußfähigkeit in jenem zwei- oder dreimal täglich wiederkehrenden Augenblick, da es galt, die Krawatte zu wählen! Und es galt. Es lag daran. Mochten die blonden Bürger des Landes unbekümmert in Zugstiefeletten und Klappkrägen gehen. Er gerade, er mußte unangreifbar und ohne Tadel an seinem Äußeren sein vom Kopf bis zum Füßen...

   (*Wälsungenblut*, vol. 1, 385)

4. "Beckerath", sagte sie, "trägt auch die farbigen Krawatten immer noch quer gebunden, wie es voriges Jahr Mode war."

   (*Wälsungenblut,* vol. 1, 388)

5. Ist der Künstler überhaupt ein Mann? Man frage „das Weib" danach! Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger... Wir singen ganz rührend schön. Jedoch.

   (*Tonio Kröger*, vol. 1, cap. 4, 290)

6. Forse mi tratano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Loro tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi desero in mano un clássico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome.

   (*Una vita*, cap. I, 4)

7. Macario raccontò che veniva in biblioteca per leggere con calma Balzac che i naturalisti dicevano loro padre. Non lo era affatto o almeno Macario non lo riconosceva. Classificava Balzac quale un retore qualunque, degno di essere vissuto al principio di questo secolo.

Erano giunti in piazza delle Legna camminando tanto lentamente che ci avevano messo mezz'ora. Per via Macario aveva trovato il tempo di ammirare il bel visino di una sartina e far arrossire una signorina sgranandole in faccia due occhi ammirati. Alfonso invece non aveva saputo far altro che ascoltare.

- Dove abita? –chiese Macario appoggiandosi al suo braccio.
- Da quelle parti! – e accennò vagamente alla città vecchia.
- L'accompagnerò un pezzo.

Come si poteva non essere lusingati di tanta gentilezza e come si poteva mettersi in discussione per difendere Balzac dalla taccia di retore? In risposta alla gentile offerta, Alfonso risolutamente sacrificò Balzac:

- È retorico di spesso, certo!

(*Una Vita*, cap. VIII, 85-86).

2. B. IMPOSIBILIDAD DE COMUNICARSE.

8. Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto detta nel nostro dialetto.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VIII, 336-337).

9. Hier und da besuchte Frau Permaneder ihren Bruder. Dann gingen die Beiden zum „Mövenstein" oder zum „Seetempel" spazieren, wobei Tony Buddenbrook aus unbekannten Gründen jedes Mal in eine begeisterte und unbestimmt aufrührerische Stimmung geriet. Sie betonte wiederholt die Freiheit und Gleichheit aller Mensch, (...) Und dann kam sie auf ihr Leben zu sprechen. Sie sprach gut, sie unterhielt ihren Bruder aufs Beste. Dieses glückliche Geschöpf hatte, so lange sie auf Erden wandelte, nichts, nicht das Geringste hinunterzuschlucken und stumm zu verwinden gebraucht. Auf keine Schmeichelei und keine Beleidigun, die ihr das Leben gesagt, hatte sie geschwiegen. Alles, jedes Glück und jeden Kummer, hatte sie in einer Flut von banalen und kindisch wichtigen Worten, die ihrem Mitteilungsbedürfnis vollkommen genügten, wieder von sich gegeben. (...) Nichts Unausgesprochenes zehrte an ihr; kein stummes Erlebnis belastete sie. Und darum hatte sie auch gar nichts an ihre Vergangenheit zu tragen. (...)

(*Buddenbrooks*, décima parte, VI, 670-671)

10. Es war am folgenden Morgen, daß er, im Begriff das Hotel zu verlassen, von der Freitreppe aus gewahrte, wie Tadzio, schon unterwegs zum Meere – und zwar allein-, sich eben der Strandsperre näherte. Der Wunsch, der einfache Gedanke, die Gelegenheit zu nutzen und mit dem, der ihm unwissentlich so viel Erhebung und Bewegung bereitet, leichte, heitere Bekanntschaft zu machen, ihn anzureden, sich seiner Antwort, seines Blickes zu erfreuen, lag nahe und drängte sich auf. Der Schöne ging schlendernd, er war einzuholen, und Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn auf dem Brettersteig hinter den Hütten, er will ihm die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen und irgendein Wort, eine freundliche französisch Phrase schwebt ihm auf den Lippen: da fühlt er, daß sein Herz, vielleicht auch vom schnellen Gang, wie ein Hammer schlägt, daß er, so knapp bei Atem, nur gepreßt und bebend wird sprechen können; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen zu gehen, fürchtet sein Aufmerksamwerden, sein fragendes Umschauen, nimmt noch einen Anlauf, versagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber.

Zu spät! dachte er in diesem Augenblik. Zu spät! Jedoch war es zu spät? Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum Guten, Leichten und

Frohen, zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war. Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! (...)

(*Der Tod in Venedig*, vol 1, cap. IV, 485)

2. C. 1. LA ESCRITURA

11. [Brentani] Scoperse una nuova analogia fra la sua relazione con Angiolina e quella con Amalia. Da entrambe egli si distaccava sensa poter dire l'ultima parola che evrebbe addolcito almeno il ricordo delle due donne. Amalia non poteva udirla; ad Angiliona egli non aveva saputo dirla.

(*Senilità*, cap. XII, 207)

12. La carriera di Emilio Brentani era più complicata perché intanto si componeva di due occupazioni e due scopi ben distinti. Da un impieguccio di poca importanza presso una società di assicurazioni, egli traeva giusto il denaro di cui la famigliula abbisognava. L'altra carriera era letteraria e, all'infuori di una reputazioncella, - soddisfazione di vanità più che d'ambizione- non gli rendeva nulla, ma lo affaticava ancora meno. Da molti anni, dopo di aver pubblicato un romanzo lodatissimo dalla stampa cittadina, egli non aveva fatto nulla, per inerzia non per sfiducia. Il romanzo, stampato su carta cattiva, era ingiallito nei magazzini del libraio, ma mentre alla sua pubblicazione Emilio era stato detto soltanto una grande speranza per l'avvenire, ora veniva considerato come una specie di rispettabilità letteraria che contava nel piccolo bilancio artistico della città. La prima sentenza non era stata riformata, s'era evoluta.

(*Senilità*, cap. I, 27-28).

13. Aveva scritto il suo romanzo, la storia di un giovane artista il quale da una donna veniva rovinato nell'intelligenza e nella salute. Nel giovane aveva rapresentato se stesso, la propria ingenuità e la propria dolcezza. Aveva immaginato la sua eroina secondo la moda di allora: un misto di donna e di tigre. Del felino aveva le movenze, gli occhi, il carattere sanguinario. Non aveva mai conosciuto una donna e l'aveva sognata così, un animale che era veramente difficile fosse mai potuto nascere e prosperare. Ma con quale convinzione l'aveva descritta! Aveva sofferto e goduto con essa sentendo a volte vivire in sé quell'ibrido miscuglio di tigre e di donna.

(*Senilita*, cap. X, 139)

14. Riprese ora la penna e scrisse in una sola sera il primo capitulo di un romanzo. Trovava un nuovo indirizzo d'arte al quale volle conformarsi, e scrisse la verità. (...)

    L'uomo non somigliava affato a lui, la donna poi conservava qualque cosa della donna-tigre del primo romanzo, ma non ne aveva la vita, la sangue. Pensò che quella verità che aveva voluto raccontare era meno credibile dei sogni che anni prima aveva saputi gabellare per veri. In quell'istante si sentì sconsolatamente inerte, e ne provò un'angoscia dolorosa. Depose la penna, richiuse tutto in un cassetto, e si disse che l'avvrebbe ripreso più tardi, forse già il giorno appresso. Questo proposito bastò a tranquillarlo; ma non ritornò più al lavoro.

(*Senilità*, cap. X, 139).

15. Avrebbe cercato di rivedere Angiolina perché voleva provarsi a parlare e pensare con calore. Doveva venirgli dal di fuori il calore ch'egli non aveva trovato in sé, e sperava di vivire il romanzo che non sapeva scrivere.

(*Senilità*, cap. X, 140).

16. (...) Il male si è che non annotai di quanti giorni quel presente avesse abbisognato per tramutarsi così. E se lo avessi notato non avrei potuto dire che questo: nella mente del settantenne Zeno Cosino le cose si mutarono in tante ore e tanti minuti. Quante altre esperienze si sarebbero dovute imprendere sui più varii individui e nelle più varie loro

età per arrivare a scoprire la legge generale che fissa la frontiera fra il presente e il passato".

(*Il Vecchione*, 591-592).

17. Io non mi sento vecchio ma ho il sentimento di essere arrugginito. Devo pensare e scrivere per sentirmi vivo perché la vita che faccio fra tanta virtù che ho e che mi viene attribuita e tanti affetti e doveri che mi legano e paralizzano, mi priva di ogni libertà. Io vivo con la stessa inerzia con cui si muore. E voglio scuotermi, destarmi. (...)

    Perciò lo scrivere sarà per me una misura di igiene cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante. (...)

    Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero che anche allora si trattava di una pratica di igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì, ma le carte restarono. Come sono preziose! Mi pare di non aver vissuto altro che quella parte di vita che descrissi. (...) Ed esse sono là, sempre a mia disposizione, sottratte ad ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagine che occorre. Come in un orario ferroviario.

    È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato, ma leggendone, me sembra più importante della vita che io credo sia stata lunga e vuota. Si capisce che quando si scrive della vita la si rappresenti più seria di quando non sia. La vita stessa è diluita e perciò offuscata da troppe cose che nella sua descrizione non vengono menzionate. Non vi si parla del respiro finché non diventa affanno e neppure di tante vacanze, i pasti e il sonno, finché per una causa tragica non vengano a mancare. (...) Già per questa ragione la descrizione della vita, una gran parte della quale, quella di cui tutti sanno e non parlano, è eliminata, si fa più intensa della vita stessa.

    Insomma, raccontandola, la vita si idealizza ed io m'accingo ad affrontare tale compito una seconda volta, tremando come se fosse una cosa sacra. Chissà come nel presente guardato attentamente ritroverò qualche tratto della mia giovanezza che le mie gambe stanche non mi permettono di inseguire e che cerco di evocare perché venga a me.

(*Il Vecchione*, 590-591).

18. - ¿Queréis fábulas bonitas? ¡Ahora os improviso fábulas como las de Esopo!

    Todos se rieron, menos él. Hizo que le trajeran la máquina de escribir y, de un tirón, como si escribiese al dictado, con gestos más ampulosos de lo que exigía un trabajo útil a máquina, redactó la primera fábula. Ya estaba tendiendo la hoja a Luciano, cuando cambió de opinión y escribió otra fábula, pero esa le costó más trabajo que la primera, hasta el extremo de que se olvidó seguir simulando con gestos la inspiración y tuvo que corregir su escrito varias veces. Por eso, yo considero que la primera de las dos fábulas no era suya y que, en cambio, la segunda salió de verdad de su cerebro, del que me parece digna. La primera fábula hablaba de un pajarito que advirtió que la puertecita de su jaula había quedado abierta. Al principio pensó aprovechar para escapar volando, pero después cambió de opinión temiendo perder su libertad, si, durante su ausencia, volvía a cerrarse la puertecita. La segunda trataba de un elefante, y era elefantina, la verdad. Por sufrir de debilidad en las patas, el enorme animal iba a consultar a un hombre, médico célebre, el cual, al ver sus poderosas extremidades, gritaba: "Nunca he visto piernas tan fuertes".

    A Luciano no le hicieron impresión esas fábulas, entre otras razones porque no las entendía. (…)

    - ¿Cuánto se saca con dos fábulas así?

    Guido se las dio de hombre superior:

    - El placer de haberlas hecho y, además, si se quiere, mucho dinero. (…)

    ¿Qué tenía yo que ver con aquello? No tenía que batirme por la admiración de Carmen, que, como ya he dicho, no me importaba, pero, al recordar mi modo de actuar, debo creer que incluso una mujer a la que no deseamos puede impulsarnos a la lucha. (…)

Pedía la máquina y yo sí que improvisé. Cierto es que la primera de las fábulas que compuse se basaba en algo en lo que llevaba días pensando. Improvisé el título "Himno a la vida". Después, tras una breve reflexión, escribí debajo: "Diálogo". Me parecía más fácil haber hablar a los animales que describirlos. Así nació mi fábula, de diálogo muy breve.

La gamba meditabunda: La vida es bella, pero hay que tener cuidado con el lugar donde se sienta uno.

La dorada corriendo a casa del dentista: La vida es bella pero habría que eliminar a esos animalitos traidores que ocultan en su sabrosa carne el metal agudo.

Ahora habría que componer la segunda fábula, pero me faltaban animales. Miré al perro, que estaba tendido en un rincón, y también él me miró. Aquellos ojos tímidos me recordaron una cosa: pocos días antes Guido había vuelto de la caza cubierto de pulgas y había ido a lavarse a nuestro cuarto trasero. Al instante se me ocurrió la fábula y la escribí de un tirón: "Érase una vez un príncipe al que picaban muchas pulgas. Pidió a los dioses que sustituyeran todas por una sola pulga, grande y famélica, pero una sola, y destinasen las otras a los demás hombres. Pero ninguna de las pulgas aceptó quedarse sola con aquella bestia de hombre, y éste tuvo que soportarlas a todas."

En aquel momento mis fábulas me parecieron espléndidas. Las cosas que salen de nuestro cerebro tienen un aspecto en extremo amable, sobre todo cuando las examinamos recién creadas. (…) En cuanto a la segunda fábula, no quiero hablar de ella, y el propio Guido la comentó con agudeza, al gritar riendo:

- No es una fábula, sino un modo de llamarme imbécil.

Me reí con él, y los dolores que me habían impulsado a escribir se calmaron al instante.

(*La Coscienza di Zeno*, cap. VII, 360-362).

"Volete delle buone favole? Io ve ne improvviso come Esopo!"

Tutti risero, meno lui. Si fece dare la macchina da scriveree, correntemente, come se avesse scritto sotto dettatura, con gesti più ampi di quanto esigesse un lavoro utile alla macchina, stese la prima favola. Porgeva già il foglietto a Luciano, ma si ricredette, lo riprese e lo rimise a posto nella macchina, scrisse una seconda favola, ma questa gli costò più fatica della prima tanto che dimenticò di continuare a simulare con gesti l'inspirazione e dovette correggere il suo scritto più volte. Perciò io ritengo che la prima delle due favole non sia stata sua e che invece la seconda sia veramente uscita dal suo cervello di cui mi sembra degna. La prima favola diceva di un uccelletto al quale avvenne d'accorgersi che lo sportellino della sua gabbia era rimasto aperto. Dapprima pensò di approfittarne per volar via, ma poi si ricredette temendo che se , durante la sua assenza, lo sportellino fosse stato richiuso egli avrebbe perduta la sua libertà. La seconda trattava di un elefante ed era veramente elefantesca. Soffrendo di debolezza alle gambe, il grosso animale andava a consultare un uomo, celebre medico, il quale al vedere quegli arti poderosi gridava: "Non vidi giammai delle gambe tanto forti".

Luciano non si lasciò imporre da quelle favole anche perché non le capiva. (...)

"Quanto si ricava da due favole così?"

Guido fece da uomo superiore:

"Il piacere d'averle fatte eppoi, volendo farne di più, anche molti denari" (...)

Che cosa c'entravo io? Non avevo da battermi per l'ammirazione di Carmen delle quale, come ho detto, non m'importava nulla, ma ricordando il mio modo di fare, devo credere che anche una donna che non sia rivelata dal nostro desiderio possa spingerci alla lotta. (...)

Mi faci consegnare la macchina ed io veramente improvvisai. Vero è che la prima delle favole che feci, stava da molti giorni nel mio animo. Ne improvvisai il titolo "Inno alla vita". Poi, dopo breve riflessione, scrissi di sotto: "Dialogo". Mi pareva più facile far parlare le bestie che descriverle. Così nacque la mia favole dal dialogo brevissimo:

Il gamberello meditabondo: “La vita è bella ma bisogna badare al posto dove ci si siede”

L’orata, correndo dal dentista: “La vita è bella ma bisognerebbe eliminare quegli animalucci traditori che celano nella carne saporita il metallo acuminato”.

Ora bisognava fare la seconda favola ma mi mancavano le bestie. Guardai il cane che giaceva nel suo cantuccio ed anch’esso guardò me. Da quegli occhi timidi trassi un ricordo: pochi giorni prima Guido era ritornato da caccia pieno di pulci ed era andato a nettarsi nel nostro rispostiglio. Ebbi allora subito la favola e la scrissi correntemente: “C’era una volta un principe morso da molte pulci. S’appellò agli dei che gli’infligessero una sola pulce, grossa e famelica, ma una sola, e destinassero le altre agli altri uomini. Ma nessuna delle pulci accettò di restare dola con quella bestia d’uomo, ed egli dovette tenersele tutte”.

In quel momento le mie favole mi parvero splendide. Le cose ch’escono dal nostro cervello hanno un aspetto sovranamente amabile specie quando si esaminano non appena nate. (...) In quanto alla seconda favola non voglio parlarne e fu commentata argutamente da Guido stesso che gridò ridendo:

“Non è una favola, ma un modo di darmi della bestia”.

Risi con lui e i dolori che m’avevano spinto a scrivere s’attenuarono subito. (...)

(*La Coscienza di Zeno*, cap. VII, 256-258).

19. Al principio, repitiendo el error que había cometido en su juventud, escribió sobre animales que conocía poco, y sus fábulas se llenaron de rugidos y de berridos. Poco después se hizo más humano, si así puede decirse, y comenzó a escribir sobre animales que creía conocer. La mosca le proporcionó una gran cantidad de fábulas mostrándose como un animal más útil de cuanto pueda creerse. En una de aquellas fábulas admiraba la velocidad del insecto, aunque la consideraba inútil porque no le servía ni para alcanzar a su presa ni para garantizar su propia seguridad. Dejaría aquí la moraleja en boca de una tortuga. Otra fábula exaltaba a la mosca por eliminar un montón de suciedad que a ella sin embargo le gustaba. Una tercera se maravillaba de que la mosca, el animal con mayor número de ojos, viese tan perfectamente. Por último, en una de ellas explicaba la historia de un hombre que, después de aplastar a una mosca molesta, le gritó:

- Te he hecho un bien: ahora ya no eres una mosca.

Era fácil tener una fábula lista cada día junto al café de la mañana. Tendría que llegar la guerra para enseñarle que las fábulas podían ser una auténtica expresión del alma, la cual así podía insertar dichas historias en la vida como si fuesen un órgano propio. (…)

Otro pequeño progreso benefició a su obra al elegir protagonistas adecuados. No más elefantes, ni más moscas de ojos privados de toda expresión, sino los preciosos, pequeños gorriones que él se permitía el lujo, - gran lujo para el Trieste de aquellos días- de alimentar en su patio con migas de pan. Cada día empleaba algún tiempo en observar cómo se movían, y era aquél el momento más esplendoroso de la jornada, porque era el más literario, quizá incluso más literario que las fábulas que de ella resultaban.

(*Una burla riuscita*, en *El viejo y la jovencita*, 95-97)

Dapprima, ripetendo l’errore commesso in gioventù, scrisse di animali che conosceva poco, e le sue favole risonarono di ruggiti e barriti. Poi si fece più umano, se così si può dire, scrivendo degli animali che credeva di conoscere. Così la mosca gli regalò una gran quantità di favole dimostrandosi un animale più utile di quando si creda. In una di quelle favole ammirava la velocità del dittero, velocità sprecata perché non gli serviva né a raggiungere la preda né a garantire la sua incolumità. Qui faceva la morale una testuggine. Un’altra favola esaltava la mosca che distruggeva le cose sozze da essa tanto amate. Una terza si meravigliava che la mosca, l’animale più rico d’occhi, veda tanto

imperfettamente. Infine una raccontava di un uomo che, dopo di aver schiacciato una mosca noiosa, le gridò:

- Ti ho beneficata; ecco che non sei più una mosca.- Con tale sistema era facile di avere ogni giorno la favola pronta col caffè del matino. Doveva venire la guerra ad insegnargli che la favola poteva divenire un'espressione del proprio animo, il quale così inseriva la mummietta nella macchina della vita, quale un suo organo. (...)

Poi ci fu un altro piccolo progresso nella sua opera con la scelta di protagonisti più adatti. Non più gli elefanti, tanto lontani, né le mosche dagli occhi privi di ogni espressione, ma i cari, piccoli passeri ch'egli si prendeva il lusso (grande lusso, a Trieste, di quei giorni) di nutrire nel suo cortile con briciole di pane. Ogni giorno egli spendeva qualche tempo a guardarli moversi, ed era quella la parte più brillante della giornata, perché la più letteraria, forse più letteraria delle stesse favole che ne risultavano. (...)

(*Una burla riuscita,* 213-214)

2. C. 2. LA MÚSICA

20. Die Musik habe ich immer leidenschaftlich geliebt und betrachte sie gewissermaßen als das Paradigma aller Kunst. Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion. In diesem Sinn hat unter meinen Büchern der Zauberberg wohl am meisten den Charakter einer Partitur. Das Deutsche-Romantische in der Musik hat mir immer am nächstern gestanden, eine frühe und immer bewährte Liebe gehörte aber auch Chopin und ebenso besteht von langer Hand her eine entschiedene Neigung für den Slaven Tschaikowski, von dem für mich eine deutliche Linie zu einer so modernen Erscheinung wie Strawinski führt, für dessen Kunst ich mich lebhaft interessiere.

(Carta a B. Fucik, 15-4-1932, *Briefe I, 1889-1936*, 315-316)

21. Es ist merkwürdig: mein Verhältnis zur Musik hat einigen Ruf, ich habe mich immer auf das literarische Musizieren verstanden, mich halb und halb als Musiker gefühlt, die musikalische Gewebe-Technik auf den Roman übertragen, und noch kürzlich, zum Beispiel, hat Ernst Toch in einem Glückwusch mir "musikalische Initiiertheit" ausdrücklich und nachdrücklich bescheinigt. Aber um einen Musiker-Roman zu schreiben, der zuweilen sogar den Ehrgeiz andeutet, unter anderem, gleichzeitig mit anderem, zum Roman der Musik zu werden -, dazu gehört mehr als "Initiiertheit", nämlich *Studiertheit*, die mir ganz einfach abgeht. Deshalb denn auch war ich von Anfang an entschlossen, in einem Buch, das ohnehin zum Prinzip der Montage neigt, vor keiner Anlehnung, keinem Hilfsgriff in fremdes Gut zurückzuschrecken: vertrauend, daß Ergriffene, Abgelernte sehr wohl innerhalb der Komposition eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben gewinnen könne –und dabei an seinem ursprünglichen kritischen Ort *unberührt und bestehen bleiben.*

(Carta a Theodor W. Adorno, 30-12-1945, *Briefe II 1937-1947,* 471)

22. (...) Er setzte sich und begann eine seiner Phantasieen.

Es war ein ganz einfaches Motiv, das er sich vorführte, ein Nichts, das Bruchstück einer nicht vorhandenen Melodie, eine Figur von anderthalb Takten, und als er sie zum ersten Mal mit einer Kraft, die man ihm nicht zugetraut hätte, in tiefer Lage als einzelne Stimme ertönen ließ, wie als sollte sie von Posaunen einstimmig und befehlshaberisch als Urstoff und Ausgang alles Kommenden verkündigt werden, war gar nicht abzusehen, was eigentlich gemaint sei. Als er sie aber im Diskant, in einer Klangfarbe von mattem Silber, harmonisiert wiederholte, erwies sich, daß sie im Wesentlichen aus einer einzigen Auflösung bestand, einem sehnsüchtigen und schmerzlichen Hinsinken von einer Tonart in die andere... eine kurzatmige, armselige Erfindung, der aber durch die preziöse und feierliche Entschiedenheit, mit der sie

hingestellt und vorgebracht wurde, ein seltsamer, geheimnis- und bedeutungsvoller Wert verschaff ward. Und nun begannen bewegte Gänge, ein rastloses Kommen und Gehen von Synkopen, suchend, irrend und von Aufschreien zerrissen, wie als sei eine Seele voll Unruhe über das, was sie vernommen und was doch nicht verstummen wollte, sondern in immer anderen Harmonieen, fragend, klagend, ersterbend, verlangend, verheißungsvoll sich wiederholte. Und immer heftiger wurden die Synkopen, ratlos umhergedrängt von hastigen Triolen; die Schreie der Furcht jedoch, die hineinklagen, nahmen Gestalt an, sie schlossen sich zusammen, sie wurden zur Melodie, und der Augenblick kam, da sie wie ein inbrünstig und flehentlich hervortretender Gesang des Bläserchores stark und demütig zur Herrschaft gelangten. Das haltlos Drängende, das Wogende, Irrende und Entgleitende war verstummt und besiegt, und in unbeirrbar einfachem Rhythmus erscholl dieser zerknirschte und kindlich betende Choral... Mit einer Art von Kirchendschluß endete er. Eine Fermate kam, und eine Stille. Und siehe, plötzlich war, ganz leise, in eiener Klangfarbe von mattem Silber, das erste Motiv wieder da, diese armselige Erfindung, diese dumme oder geheimnisvolle Figur, dieses süße, schmerzliche Hinsinken von einer Tonart in die andere. Da entstand ein ungeheurer Aufruhr und wild erregte Geschäftigkeit, beherrscht von fanfarenartigen Accenten, Ausdrücken einer wilden Entschlossenheit. Was geschah? Was war in Vorbereitung? Es scholl wie Hörner, die zum Aufbruch riefen. Und dann trat etwas ein wie Sammlung und Konzentration, festere Rhythmen fügten sich zusammen, und eine neue Figur setzte ein, eine kecke Improvisation, eine Art Jagdlied, unternehmend und stürmisch. Aber es war nicht fröhlich, es war im Innersten voll verzweifelten Übermuts, die Signale, die darein tönten, waren gleich Angstrufen, und immer wieder war zwischen Allem, in verzerrten und bizarren Harmonieen, quälend, irrselig und süß, das Motiv, jenes erste, rätselhafte Motiv zu versnehmen... Und nun begann ein unaufhaltsamer Wechsel von Begebenheiten, deren Sinn und Wesen nicht zu erraten war, eine Flucht von Abenteuern des Klanges, des Rhythmus und der Harmonie, über die Hanno nicht Herr war, sondern die sich unter seine arbeitenden Fingern gestalteten, und die er erlebte, ohne sie vorher zu kennen... Er saß, ein wenig über die Tasten gebeugt, mit getrennten Lippen und fernem, tiefem Blick, und sein braunes Haar bedeckte in weichen Locken seine Schläfen. Was geschah? Was wurde erlebt? Wurden hier furchtbare Hindernisse bewältig, Drachen getötet, Felsen erklommen, Ströme durchschwommen, Flammen durchschritten? Und wie ein gellendes Lachen oder wie eine unbegreiflich selige Verheißung schlang sich das erste Motiv hindurch, dies nichtige Gebilde, dies Hinsinken von einer Tonart in die andere... ja, es war, als reize es auf zu immer neuen, gewaltsamen Anstrengungen, rasende Anläufe in Oktaven folgten ihm, die in Schreie ausklangen, und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltsame Steigerung, ein chromatisches Aufwärtsringen von wilder, unwiderstehlicher Sehnsucht, jäh unterbrochen durch plötzliche, erschreckende und aufstachelnde Pianissimi, die wie ein Weggleiten des Bodens unter den Füßen und wie ein Versinken in Begierde waren... Einmal war es, als ob fern und leise mahnend die ersten Akkorde des flehenden, zerknirschten Gebetes vernehmbar werden wollten; alsbald aber stürzte die Flut der empordrängenden Kakophonieen darüber her, die sich zusammenballten, sich vorwärts wälzten, zurückwichen, aufwärtsklommen, versanken und wieder einem unaussprechlichen Ziele entgegenrangen, das kommen mußte, nun kommen mußte, in diesem Augenblick, an diesem furchtbaren Höhepunkt, da die lechzende Drangsal zur Unerträglichkeit geworden war... Und es kam, es war nicht mehr verlängert werden können, es kam, gleichwie wenn ein Vorhang zerrisse, Tore aufsprängen, Dornenhecken sich erschlössen, Flammenmauern in sich zusammensänken... Die Lösung, die Auflösung, die Erfüllung, die vollkommene Befriedigung brach herein, und mit entzücktem Aufjauchzen entwirrte sich Alles zu einem Wohlklang, der in süßen und sehnsüchtigem Ritardando sogleich in einen anderen hinübersank... es war das Motiv, das erste Motiv, was erklang! Und was nun begann, war ein Fest, ein Triumph, eine zügellose Orgie ebendieser Figur, die in allen Klangschattierungen prahlte, sich durch alle Oktaven ergoß, aufweinte, im Tremolando

verzitterte, sang, jubelte, schluchzte, angetan mit allem brausenden, klingelnden, perlenden, schäumenden Prunk der orchestralen Ausstattung sieghaft daherkam... Es lag etwas Brutales und Stumpfsinniges und zugleich etwas asketisch Religiöses, etwas wie Glaube und Selbstaufgabe in dem fanatischen Kultus dieses Nichts, dieses Stücks Melodie, dieser kurzen, kindischen, harmonischen Erfindung von anderthalb Takten... etwas Lasterhaftes in der Maßlosigkeit und Unersättlichkeit, mit der sie genossen und ausgebeutet wurde, und etwas cynisch Verzweifeltes, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier, mit der die letzte Süßigkeit aus ihr gesogen wurde, bis zur Erschöpfung, bis zum Ekel und Überdruß, bis endlich, endlich in Ermattung nach allen Ausschweifungen ein langes, leises Arpeggio in moll hinrieselte, um einen Ton emporstieg, sich in dur auflöste und mit einem wehmütigen Zögern erstarb.

Hanno saß noch einen Augenblick still, das Kinn auf der Brust, die Hände im Schoß. Dann stand er auf und schloß den Flügel. Er war sehr blaß, in seinen Knieen war gar keine Kraft, und seine Augen brannten. Er ging ins Nebenzimmer, streckte sich auf der Chaiselongue aus und blieb so lange Zeit, ohne ein Glied zu rühren.

(*Buddenbrook*, undécima parte, II, 747-751)

23. - ¿Chopin?

- Sí, los Nocturnos. Y ahora sólo falta encender las velas…

- No se haga ilusiones, señor Spinell, no voy a tocar. Lo tengo prohibido… ¿Qué ocurriría si me hace daño? (…)

- ¿Es cierto que lo que tiene usted ahí son los Nocturnos de Chopin?

- Sí. He buscado las páginas y todo está listo.

- Pues bien… en nombre de Dios, tocaré uno de ellos – dijo ella-. Pero sólo uno, ¿me oye? Porque, con uno, tendrá bastante para toda su vida. (…)

Interpretó el Nocturno en *mi* bemol, *opus* 9, número 2. Si era cierto que por fuerza había olvidado algunas cosas, su estilo debió de ser perfecto en otros tiempos. (…) Su pulso era tan firme como delicado. Sus dedos sacaron toda la dulzura de la melodía mientras los adornos envolvieron sus partes con gracia titubeante.

(…) La expresión de su rostro no se alteró mientras tocaba, pero parecía como si se acentuara aún más el perfil de sus labios y las sombras de los ojos se hicieran más intensas. Cuando hubo terminado, dejó caer las manos en el regazo con la mirada aún fija en las notas. El señor Spinell permaneció sentado, mudo e inmóvil.

Tocó otro Nocturno y luego otro más. Después se levantó; pero sólo para buscar más partituras sobre la tapa del piano. (…)

El señor Spinell se había sentado a su lado, inclinado hacia delante, las manos juntas entre las rodillas y la cabeza baja. Tocó ella las primeras notas con una lentitud ampulosa y desconcertante, con pausas inquietantemente alargadas entre los diferentes pasajes. La añoranza, una voz solitaria y errante en la noche, musitaba su temerosa pregunta. Un silencio y una espera. Pero ella siempre responde: el mismo tono tímido y solitario, sólo que más claro, más dulce. De nuevo, silencio. Entonces apareció con aquel apagado y maravilloso sforzatto, que es como un alzarse y un risueño levantamiento de la pasión, el motivo de amor; se elevó hacia lo alto, subiendo en éxtasis hasta alcanzar la dulce confusión, lentamente descendió de nuevo y, entonces, aparecieron los violonchelos con su profundo canto henchido de grave y doloroso gozo para continuar la melodía…

La intérprete trató con acierto de imitar con su pobre instrumento los efectos de una orquesta. Las fugas de los violines del gran crescendo sonaron con espléndida precisión. Tocaba con una devoción sublime, se detenía piadosamente en cada figura musical y resaltaba los detalles humildes y, manifiestamente, como el sacerdote al levantar el Santísimo por encima de su cabeza. ¿Qué sucedía? Dos fuerzas, dos seres embelesados se desean mutuamente en su dolor y en su gozo, se abrazan en su ansia extática y frenética de alcanzar lo eterno y lo absoluto… El preludio se inflamó para luego apagarse lentamente. La pianista dejó de tocar allí donde se alzaba el telón y luego continuó mirando las notas en silencio. (…)

¡Oh, júbilo delirante e insaciable de la unión en el eterno más allá de las cosas! Despojados de la tortura del error, libres de las cadenas del espacio y del tiempo, se fundieron en un deleite sublime el tú y el yo, el mío y el tuyo. El pérfido deslumbramiento del día podía separarlos, pero su mentira presuntuosa ya nunca sería capaz de engañar a los videntes de la noche desde que la fuerza del filtro mágico les había dado el poder de la mirada. Aquél que contempló con amor la noche de la muerte y su dulce secreto, no le quedó en la ilusión de la luz más que una esperanza, el ansia de la noche sagrada, eterna, verdadera, unificadora…

¡Desciende, noche del amor! ¡Concédeles el olvido que anhelan, cúbreles con tu deleite y líbralos del mundo del engaño y la separación! Mira, la última llama se ha extinguido. Pensamiento e imaginación se han hundido en un crepúsculo sagrado que redime al mundo y se extiende sobre los sufrimientos de la ilusión. Luego, cuando el deslumbramiento se desvanezca, cuando mi mirada se funda en el placer, aquello de que me privó la mentira del mundo, aquello que se opuso engañosamente a mi anhelo, y me produjo un dolor implacable, *incluso* entonces, ¡oh milagro de los deseos colmados!, incluso entonces seré el mundo… Y el tenebroso canto de Brangania "Tened precaución" fue acompañado de aquel inefable vuelo de violines, superior a cualquier razón. (…)

¡Cuán pálidos y límpidos estaban sus labios! ¡Cuán intensas las sombras en las comisuras de sus ojos! Sobre la ceja, en su transparente frente, la vena azulina se distinguía cada vez más claramente, de aquella manera fatigosa e inquietante. Bajo sus laboriosas manos surgió el inaudito crescendo, interrumpido por el repentino pianíssimo, casi profano, que es como un escurrirse del suelo bajo los pies y un hundirse en sublime deseo. Irrumpió un desbordamiento de liberación y plenitud infinitas, se repitió, se transformó como una oleada en una efervescencia aturdidora de satisfacción desmedida, siempre insaciable, pareció querer desvanecerse, volvió a tejer el motivo de la nostalgia con todas sus armonías, expiró, murió, se extinguió, desapareció en el aire. Silencio profundo.

Ambos oyeron algo, ladearon la cabeza y escucharon con más atención.

- Son cascabeles – dijo ella.

- Son los trineos – dijo él -. Me voy.

Se levantó y atravesó la sala. Al llegar a la puerta del fondo, se detuvo, se volvió y, por un momento, vaciló inquieto. Y luego sucedió que, a una distancia de quince o veinte pasos, cayó de rodillas, en silencio. Su larga levita negra quedó extendida en el suelo. Tenía las manos juntas sobre la boca y sus hombros se contrajeron convulsivamente.

Ella permaneció sentada, con las manos en el regazo, inclinada hacia delante y, de espaldas al piano, contemplándolo. Una sonrisa indecisa e inquieta se perfiló en su rostro, y sus ojos miraron penetrantes a la oscuridad, con tal esfuerzo, que descubrieron su propensión al estrabismo.

(*Tristan*, cap. VIII, 230-238).

- Chopin?

- Ja, die Nocturnes. Und nun fehlt nur, daβ ich die Kerzen anzünde…

- Glauben Sie nicht, daβ ich spiele, Herr Spinell! Ich darf nicht. Wenn es mir nun schadet?! (…)

- Sind es wirklich die Nocturnes von Chopin, die Sie da haben?

- Gewiβ. Sie sind aufgeschlagen, un dalles ist bereit.

- Nun, so will ich denn in Gottes Namen eins davon spielen.- sagte sie.- Aber nur eins, hören Sie? Dann werden Sie ohnehin für immer genug haben. (…)

Sie spielte das Nocturne in es-dur, opus 9, Nummer 2. Wenn sie wirklich einiges verlernt hatte, so muβte ihr Vortrag ehedem vollkommen künstlerisch gewesen sein. (…) Ihr Anschlag war sowohl fest als weich. Unter ihren Händen sang die Melodie ihre letzte Süβigkeit aus, und mit einer zögernden Grazie schmiegten sich die Verzierungen um ihre Glieder. (…)

Er saβ neben ihr, vornübergebeugt, die Hände zwischen den Knieen gefaltet, mit gesenktem Kopfe. Sie spielte den Anfang mit einer ausschweifenden und quälenden Langsamkeit, mit beunruhigend gedehnten Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Das Sehnsuchtsmotiv, eine einsame und irrende Stimme in der Nacht, lieβ leise seine bange Frage vernehmen. Eine Stille und ein Warten. Und siehe, es antwortet: derselbe zage und einsame Klang, nur heller, nur zarter. Ein neues Schweigen. Da stezte mit jenem gedämpften und wundervollen Sforzato, das ist wie ein Sich-Aufraffen und seliges Aufbegehren der Leidenschaft, das Liebesmotiv ein, stieg aufwärts, rang sich entzückt empor bis zur süβen Verschlingung, sank, sich lösend, zurück, und mit ihrem tiefen Gesange von schwerer, schmerzlicher Wonne traten die Celli hervor und führten die Weise fort…

Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzudeuten. Die Violinläufe der groβen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit preziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt. Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nach einander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten… Das Vorspiel flammte auf und neigte sich. Sie endigte da, wo der Vorhang sich teilt, und fuhr dann fort, schweigend auf die Noten zu blicken. (…)

O überschwänglicher und unersättlicher Jubel der Vereinigung im ewigen Jenseits der Dinge! Des quälenden Irrtums entledigt, den Fesseln des Raumes und der Zeit entronnen verschmolzen das Du und das Ich, das Dein und Mein sich zu erhabener Wonne. Trennen konnte sie des Tages tückisches Blendwerk, doch seine prahlende Lüge vermochte die Nachtsichtigen nicht mehr zu täuschen, seit die Kraft des Zaubertrankes ihnen den Blick geweiht. Wer liebend des Todes Nacht und ihr süβes Geheimnis erschaute, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einzig Sehnen, die Sehnsucht hin zur heiligen Nacht, der ewigen, wahren, der einsmachenden…

O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib ihnen jenes Vergessen, das sie ersehen, umschlieβe sie ganz mit deiner Wonne und löse sie los von der Welt des Truges und der Trennung. Siehe, die letzte Leuchte verlosch! Denken und Dünken versank in heiliger Dämmerung, die sich welterlösend über des Wahnes Qualen breitet. Dann, wenn das Blendwerk erbleicht, wenn in Entzükken sich mein Auge bricht: Das, wovon die Lüge des Tages mich ausschloβ, was sie zu unstillbarer Qual meiner Sehnsucht täuschend entgegenstellte, - selbst dann, o Wunder der Erfüllung! selbst dann bin ich die Welt. – Und es erfolgte zu Brangänens dunklem Habet-Acht-Gesange jener Aufstieg der Violinen, welcher höher ist, als alle Vernunft. (…)

Wie farblos und klar ihre Lippen waren, und wie die Schatten in den Winkeln ihrer Augen sich vertieften! Oberhalb der Braue, in ihrer durchsichtigen Stirn, trat angestrengt und beunruhigend das blaβblaue Äderchen deutlicher und deutlicher hervor. Unter ihren arbeitenden Händen vollzog sich die unerhörte Steigerung, zerteilt von jenem beinahe ruchlosen, plötzlichen Pianissimo, das wie ein Entgleiten des Bodens unter den Füβen und wie ein Versinken in sublimer Begierde ist. Der Überschwang einer ungeheuren Lösung und Erfüllung brach herein, wiederholte sich, ein betäubendes Brausen maβloser Befriedigung, unersättlich wieder und wieder, formte sich zurückflutend um, schien verhauchen zu wollen, wob noch einmal das Sehnsuchtsmotiv in seine Harmonie, atmete aus, erstarb, verklang, entschwebte. Tiefe Stille.

Sie horchten beide, legten die Köpfe auf die Seite und horchten.

- Das sind Schellen,- sagte sie.

- Es sind die Schlitten, - sagte er. – Ich gehe.

Er stand auf und ging durch das Zimmer. An der Tür dort hinten machte er halt, wandte sich um und trat einen Augenblick unruhig von einem Fuβ auf den anderen. Und dann begab es sich, daβ er, fünfzehn oder zwanzig Schritten von ihr entfernt, auf seine Kniee sank, lautlos auf beide Kniee. Sein langer, schwarzer Gehrock breitete sich

auf dem Boden aus. Er hielt die Hände über seinem Munde gefaltet, und seine Schultern zuckten.

Sie saβ, die Hände im Schoβe, vornüber gelehnt, vom Klavier abgewandt, und blickte auf ihn. Ein ungewisses und bedrängtes Lächeln lag auf ihrem Gesicht, und ihre Augen spähten sinnend und so mühsam ins Halbdunkel, daβ sie eine kleine Neigung zum Verschiβen zeigten.

(*Tristan*, cap. VIII, 235-242)

2. D. LA ENFERMEDAD.

24. Mit seinem braunen Haar, das er jetzt seitwärts gescheitelt und schräg von seiner weißen Stirn zurückgebürstet trug, das aber dennoch danach strebte, sich in weichen Locken tief über sie Schläfen zu schmiegen, mit seinen langen, braunen Wimpern und seinen goldbraunen Augen stach Johann Buddenbrook auf dem Schulhof und auf der Straße trotz seines Kopenhagener Matrosenanzuges stets ein wenig fremdartig unter den hellblonden und stahlblauäugigen, skandinavischen Typen seiner Kameraden hervor. Er war in letzter Zeit ziemlich stark gewachsen, aber seine Beine in den schwarzen Strümpfen und seine Arme in den dunkelblauen, bauschigen und gesteppten Ärmeln waren schmal und weich wie die eines Mädchens, und noch immer lagen, wie bei seiner Mutter, die bläulichen Schatten in den Winkeln seiner Augen, -dieser Augen, die, besonders wenn sie seitwärts gerichtet waren, mit einem so zagen und ablehnenden Ausdruck dareinblickten, während sein Mund sich noch immer auf jene wehmütige Art geschlossen hielt oder während Hanno nachdenklich die Zungenspitze an einem Zahne scheuerte, dem er mißtraute, mit leicht verzerrten Lippen und einer Meine, als fröre ihn...

Wie man von Doktor Langhals erfuhr, der jetzt die Praxis des alten Doktor Grabow gänzlich übernommen hatte und Hausarzt bei Buddenbrooks war, hatte Hannos unzulänglicher Kräftezustand sowie die Blässe seiner Haut ihren triftigen Grund, und dieser bestand darin, daß der Organismus des Kleinen leider die so wichtigen roten Blutkörperchen in nicht genügender Anzahl produzierte. (...)

Alle übrigen Beschwerden waren ja nur Folgeerscheinungen dieses Mangels an roten Blutkörperchen, „sekundäre Erscheinungen" wie Doktor Langhals sagte, indem er seine Fingernägel besah. Allein auch diesen sekundären Erscheinungen mußte unnachsichtig zu Leibe gegangen werden. Um die Zähne zu behandeln, zu füllen und gegebenen Falles zu extrahieren, dazu wohnte Herr Brecht mit seinem Josephus in der Mühlenstraße; und um die Verdauung zu regulieren, gab es Ricinusöl auf der Welt, gutes, dickes, silberblankes Ricinusöl, welches, aus einem Eßlöffel genommen, wie ein schlüpfriger Molch durch die Kehle glitschte, und das man drei Tage lang roch, schmeckte, im Schlunde spürte, wo man ging und stand... (...)

(*Buddenbrook*, décima parte, cap. II, 620-621)

25. Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg!

(*Der Zauberberg*, cap. VII, "Mynheer Peeperkorn (des weiteren),819).

26. "*Voyons, mon ami*. Ich will mich weiter nicht aufhalten über die Form, in der Sie mit narrischer Hartnäckigkeit zu mir reden. Sie werden dessen schon müde werden, und schließlich bin ich nicht zimperlich, keine entrüstete Bürgerfrau..."

"Nein, denn du bist krank. Die Krankheit gibt dir Freiheit. Sie macht dich –halt, jetzt fällt mir ein Wort ein, das ich noch nie gebraucht habe! Sie macht dich genial!"

"Wir wollen über Genie ein andermal reden. (...)"

(*Der Zauberberg*, cap. VII, "Mynheer Peeperkorn (des weiteren), 817)

2. E. AUTOANÁLISIS

27. (…) der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfte empfindet. (…) Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein. (…) Es is nötig, daβ man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt. (…)

(…) Ich sage Ihnen, daβ ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben… (…)

Sagen Sie nichts von Beruf, Lisaweta Iwanowna! Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch, - damit Sie's wissen. Wann beginnt er fühlbar zu werden, dieser Fluch? Früh, schrecklich früh. Zu einer Zeit, da man billig noch in Frieden und Eintracht mit Gott und der Welt leben sollte. Sie fangen an, sich gezeichnet, sich in einem rätselhaften Gegensatz zu den Anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen zu fühlen, der fühl, der Sie von Ironie, Unglaube, Opposition, Erkenntnis, Gefühl, der Sie von den Menschen trennt, klafft tiefer und tiefer, Sie sind einsam, und fortan gibt es keine Verständigung mehr. Was für ein Schicksal! Gesetzt, daβ das Herz lebendig genug, liebevoll genug geblieben ist, es als furchtbar zu empfinden!... (…)

Ich bin am Ziel, Lisaweta. Hören Sie mich an. Ich liebe das Leben – dies ist ein Geständnis. Nehmen Sie es und bewahren Sie es, - ich habe es noch Keinem gemacht. Man hat gesagt, man hat es sogar geschrieben und drucken lassen, daβ ich das Leben hasse oder fürchte oder verachte oder verabscheue. Ich habe dies gern gehört, es hat mir geschmeichelt; aber darum ist es nicht weniger falsch. Ich liebe das Leben… (…) das Leben, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, - nicht als einee Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität! Der ist noch lange kein Künstler, meine Liebe, dessen letzte und tiefste Schwärmerei das Raffinierte, Excentrische und Satanische ist, der die Sehnsucht nicht kennt nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertraulichkeit und menschlichem Glück, - die verstohlene und zehrende Sehnsucht, Lisaweta, nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit!...

(*Tonio Kröger*, vol. 1, cap. IV, 289-296)

28. Mein Vater, wissen Sie, war ein nordisches Temperament: betrachtsam, gründlich, korrekt aus Puritanismus und zur Wehmut geneigt; meine Mutter von unbestimmt exotischem Blut, schön, sinnlich, naiv, zugleich fahrlässig und leidenschaftlich und von einer impulsiven Liederlichkeit. Ganz ohne Zweifel war dies eine Mischung, die außerordentliche Möglichkeiten – und außerordentliche Gefahren in sich schloß. Was herauskam, war dies: ein Bürger, der sich in die Kunst verirrte, ein Bohémien mit Heimweh nach der guten Kinderstube, ein Künstler mit schlechtem Gewissen. Denn mein bürgerliches Gewissen ist es ja, was mich in allem Künstlertum, aller Außerordentlichkeit und allem Genie etwas tief Zweideutiges, tief Anrüchiges, tief Zweifelhaftes erblicken läßt, was mich mit dieser verliebten Schwäche für das Simple, Treuherzige und Angenehm-Normale, das Ungeniale und Anständige erfüllt.

Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolge dessen ein wenig schwer. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften... ich weiß nicht, was von beidem mich bitterer kränkt. Die Bürger sind dumm; ihr Anbeter der Schönheit aber, die ihr mich phlegmatisch und ohne

Sehnsucht heißt, solltet bedenken, daß es ein Künstlertum gibt, so tief, so von Angebinn und Schicksal wegen, daß keine Sehnsucht ihm süßer und empfindenswerter erscheint als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit.

(*Tonio Kröger*, vol. 1, cap. IX, 330-331)

29. "Anna" sagte sie und vermochte, ihre Oberkörper etwas weiter zum Bettrand hin, der Vertrauten näher, zu rücken, "hörst du mich?"

"Gewiß höre ich dich, liebe, liebe Mama."

"Anna, sprich nicht von Betrug und höhnischer Grausamkeit der Natur. Schmäle nicht mit ihr, wie ich es nicht tue. Ungern geh ich dahin – von euch, vom Leben mit seinem Frühling. Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieh von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Lug, sondern Güte und Gnade."

Ein kleines Rücken noch, näher zur Tochter, und ein vergehendes Flüstern:

"Die Natur – ich habe sie immer geliebt, und Liebe – hat sie ihrem Kinde erwiesen."

Rosalie starb einen milden Tod, betrauert von allem, die sie kannten.

(*Die Betrogene*, vol. 2, 468-469)

30. (...) Aber ach, ich fürchte, in dieser wilden Dekade ist ein Geschlecht herangewachsen, das meine Sprache so wenig versteht, wie ich die seine, ich fürchte, die Jugend meines Landes ist mir zu fremd geworden, als daß ich ihr Lehrer noch sein könnte, - und mehr: Deutschland selbst, das unselige, ist mir fremd, wildfremd geworden, eben dadruch, daß ich mich, eines grausigen Endes gewiß, von seinen Sünden zurückhielt, mich davor in Einsamkeit barg. Muß ich mich nicht fragen, ob ich recht daran getan habe? Und wiederum: habe ich's eigentlich getan? Ich habe einem schmerzlich bedeutenden Menschen angehangen bis in den Tod und sein Leben geschildert, das nie aufhörte, mir liebende Angst zu machen. Mir ist, als käme diese Treue wohl dafür, daß ich mit Entsetzen sie Schuld meines Landes floh.

(*Doktor Faustus*, epílogo, 664-665)

2. E. 1. LOS SUEÑOS.

31. Aquella noche tuvo un sueño terrible, si se puede llamar sueño a una aventura del cuerpo y del espíritu que le ocurrió estando él profundamente dormido, es cierto, en un marco de total autonomía y presencia sensorial, pero sin que se viera a sí mismo presente o moviéndose en el espacio, al margen de los acontecimientos; pues éstos tenían más bien por escenario su propia alma, y, al irrumpir desde fuera, fueron derribando violentamente su resistencia – una resistencia surgida de las profundidades de su espíritu- y dejaron tras de sí, asolado y deshecho, el edificio entero de su existencia y la cultura de su vida.

Comenzó sintiendo miedo, miedo y deseo y una atroz curiosidad por lo que pudiera venir. Era de noche, y sus sentidos estaban a la escucha; pues de muy lejos se acercaba un estruendo, un estrépito, una confusión de ruidos: traqueteos, estridencias y retumbar de truenos apagados, chillidos de júbilo y una especie de clamor que prolongaba el sonido "u", todo ello entremezclado y dominado, con siniestra dulzura, por el son arrullador, inicuo y persistente de una flauta, cuyos ecos impúdicos parecían hechizar las entrañas. Él sabía una palabra oscura, pero que designaba la inminente parición: "El dios extranjero." A la luz de un resplandor confuso divisó entonces un paisaje montañoso similar al que rodeaba a su casa veraniega. Y entre jirones de luz, desde cimas boscosas, vio precipitarse cuesta abajo, remolineando entre troncos de árboles y peñascos rotos cubiertos de musgo, un tropel de seres humanos y animales, un torbellino, una turba frenética que iba inundando la ladera con cuerpos en un delirante vértigo de rondas. Tropezando con sus vestimentas de pelleja que, excesivamente largas, pendían de un cinturón, grupos de mujeres agitaban panderos sobre sus

acezantes cabezas, echadas hacia atrás; blandían antorchas chisporroteantes y puñales desenvainados; llevaban serpientes de agudas lenguas asidas por la mitad del cuerpo, o bien, ululando, portaban sus senos en ambas manos. Vio hombres velludos, con taparrabos de piel de fiera y cuernos en la frente, doblar la nuca y agitar brazos y piernas al son de broncíneos címbalos y del furioso redoblar de unos timbales, mientras imberbes efebos agitaban machos cabríos con varas hojosas, aferrándose a sus cuernos con gritos de júbilo y dejándose arrastrar cuando saltaban. Y los poseídos lanzaban al aire su grito hecho de consonantes blandas y una "u" final prolongada, dulce y salvaje al mismo tiempo, un grito jamás oído antes, que resonaba en algún punto como el bramido del ciervo y era repetido en otro, con triunfal frenesí, por cientos de voces que incitaban a la danza y a agitar los miembros, sin dejar que enmudeciera nunca. Pero el sonido de la flauta, seductor y profundo, lo penetraba y dominaba todo. ¿No lo incitaba también a él, renuente espectador de la escena, a participar en la impúdica fiesta, en la desmesura de aquel supremo sacrificio? Grande era su repugnancia, grande también su miedo, y sincera su voluntad de proteger, hasta el final, lo suyo contra lo de fuera, contra el enemigo del espíritu digno y sereno. Pero el estruendo y los aullidos, que el eco de las paredes de roca multiplicaba, no cesaba de aumentar, de dominarlo todo, de dilatarse más y más en su arrebatador delirio. Los vapores, el acre hedor de los machos cabríos, el efluvio de esos cuerpos jadeantes y una bufarada como de aguas pútridas a la que se sumaba otra, también familiar, a llagas y a enfermedad acechante, le oprimían los sentidos. En su corazón retumbaban los redobles del timbal, el cerebro le daba vueltas, y, presa de la furia, la ceguera y una voluptuosidad embriagadora, su alma ansió integrarse al corro del dios. El obsceno símbolo de madera, gigantesco, fue desvelado e izado, y todos aullaron desenfrenadamente el conjuro mágico. Echando espuma por los labios y manos lúbricas, entre risas y gemidos, hundiéndose las varas espinosas en la carne y lamiéndose la sangre que corría por sus miembros. Pero el durmiente ya estaba con y dentro de ellos, poseído también por el dios extranjero. Sí, ellos eran en realidad él mismo cuando se abalanzaban sobre los animales matando y desgarrando, cuando devoraban trozos de carne humeante, y cuando sobre un suelo revuelto y musgoso iniciaron, como ofrenda al dios, una cópula promiscua e infinita. Y su alma conoció la lujuria y el vértigo de la aniquilación.

De este sueño se despertó enervado, deshecho, enteramente a merced del demonio. Ya no temía la mirada inquisitiva de la gente ni le importaba exponerse a sus sospechas.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 105-107)

In dieser Nacht hatte er einen furchtbaren Traum, -wenn man als Traum ein körperhaft-geistiges Erlebnis bezeichnen kann, das ihm zwar im tiefsten Schlaf und in völligster Unabhängigkeit und sinnlicher Gegenwart widerfuhr, aber ohne daβ er sich auβer den Geschehnissen im Raume wandelnd und anwesend sah; sondern ihr Schauplatz war vielmehr seine Seele selbst, und sie brachen von auβer herein, seinen Wiederstand – einen tiefen und geistigen Wiederstand – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und lieβen seine Existenz, lieβen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.

Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte. Nacht herrschte und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, - alles durchsetzt und grauenhaft süβ übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wuβte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: „Der fremde Gott" Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland, ähnlich dem um sein Sommerhaus. Und in zerrissenem Licht, von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, - und überschwemmte die Halde mit Leibern,

Flammen, Tumult und taumelnden Rundtanz. Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuptern, schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaβt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen. Männer, Hörner über den Stirnen mit Pelzwerk geschürzt und zottig von Haut beugten die Nacken und hoben Armen und Schenkel, ließen eherne Becken erdröhnen und schlugen wütend auf Pauken, während glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stachelten, an deren Hörner sie sich klammerten und von deren Sprüngen sie sich jauchzend schleifen ließen. Und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süβ und wild zugleich, wie kein jemals erhörter: - hier klang er auf, in die Lüfte gehört, wie von Hirschen, und dort gab man ihn wieder, vielstimmig, in wüstem Triumph, hetzte einander damit zum Tanz und Schleudern der Glieder und ließ ihn niemals verstummen. Aber alles durchdrang und beherrschte der tiefe, lockende Flötenton. Lockte er nicht auch ihn, den widerstrebend Erlebenden, schamlos beharrlich zum Fest und Unmaβ des äußersten Opfers? Groβ war sein Abscheu, groβ seine Furcht, redlich sein Wille, bis zuletzt das Seine zu schützen gegen den Fremden, den Feind des gefaβten und würdigen Geistes. Aber der Lärm, das Geheul, vervielfacht von hallender Bergwand, wuchs, nahm überhand, schwoll zu hinreißendem Wahnsinn. Dünste bedrängten den Sinn, der beizende Ruch der Böcke. Witterung keuchender Leiber und ein Hauch wie von faulenden Wassern, dazu ein anderer noch, vertraut: nach Wunden und umlaufender Krankheit. Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung. Schaum vor den Lippen tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.

Aus diesem Traum erwachte der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen. Er scheute nicht mehr die beobachtenden Blicke der Menschen; ob er sich ihrem Verdacht aussetze, kümmerte ihn nicht.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 507-509)[35]

32. Luego vino el sueño. Pero con él llegaron las imágenes fantásticas – mucho más que la noche anterior-, imágenes que le sobresaltaron y que parecían moverse impelidas por una idea confusa. Soñaba con el doctor Behrens, con sus rodillas torcidas y sus brazos pendientes, paseando el jardín, ajustando sus largos pasos cansinos al compás de una música lejana. Cuando el médico jefe se detuvo ante Hans Castorp, éste vio que llevaba lentes de gruesos cristales y oyó cómo balbuceaba palabras que no tenían sentido. "Paisano, naturalmente", decía y, sin pedir permiso, abría el párpado de Hans Castorp con el dedo índice de su enorme mano. "Un honorable paisano, me di cuenta enseguida. Pero no carece de talento, por supuesto que no. No carece de talento para una combustión general aumentada… No creo que venga a perder los buenos años de servicio aquí, entre nosotros. Esto va muy bien, señores, vamos a divertirnos…" exclamó metiendo dos de sus enormes dedos en la boca y silbando de una manera tan extrañamente armónica que de diversos lados y en miniatura acudieron volando la institutriz, y miss Robinson, que se posaron sobre sus hombros a derecha e izquierda de Hans Castorp. Y así, el médico jefe se marchó dando saltos, pasando un pañuelo por

35. El texto del segundo sueño de Aschenbach queda referido en el apartado "2. I. El amor y la belleza" en español y en alemán en el anexo I, 72.

debajo de los cristales de sus lentes para enjugarse los ojos, aunque no se sabía lo que quería enjugar, si sudor o lágrimas.

Luego soñó que estaba en el patio del colegio donde durante tantos años había pasado las horas de recreo y que pedía prestado un lápiz a la señora Chauchat, que se hallaba también presente. Ella le dio un lápiz rojo gastado hasta la mitad y provisto de un guardapunta de plata, recomendando a Hans Castorp con una voz agradablemente enronquecida que se lo devolviera sin falta al terminar la lección y, cuando por encima de sus anchos pómulos, ella le miró con sus pequeños ojos azules tirando a gris verde, él salió violentamente de su sueño y despertó, pues por fin sabía a quién le recordaba con tanta viveza y quiso retenerlo. Rápidamente puso a buen recaudo su descubrimiento, pues sabía que el sueño y el soñar no tardarían en volver y, en efecto, se encontró al instante en la necesidad de buscar un refugio contra el doctor Krokovski, que le perseguía para hacer con él una disección psíquica, lo que inspiraba a Hans Castorp un miedo atroz, un miedo verdaderamente insensato. Escapaba del doctor a lo largo de paredes de cristal, a través de los compartimientos del balcón y, con peligro de su vida, saltó al jardín. Corrió hacia el mástil oscuro y comenzó a trepar por él, y despertó sudoroso en el momento en que su perseguidor le cogía por una de las perneras del pantalón.

Pero apenas se calmó un poco y recobró el sueño, se desarrollaron los siguientes acontecimientos:

Se esforzaba en rechazar con el hombro a Settembrini, que se hallaba allí, de pie, sonriendo fina e irónicamente bajo su espeso bigote negro; allí donde el bigote se elevaba en una curva agradable apareció aquella sonrisa que tanto molestaba a Hans Castorp. "Usted me molesta – se oyó distintamente decir a Settembrini -. Márchese; no es más que un organillero, usted estorba aquí." Pero Settembrini no se dejaba rechazar y Hans Castorp se preguntaba qué debía hacer. De pronto se le ocurrió una idea: una "hermana muda", sencillamente una columna de mercurio sin cifras para los tramposos. Luego despertó con la firme intención de comunicar al día siguiente esta idea a Joachim.

La noche transcurrió en medio de tales aventuras y descubrimientos, y Herminia Kleefled, al igual que M. Albin y el capitán Miklosich, que llevaba a la señora Store en su gaznate y era a su vez traspasado con una lanza por el procurador Paravant, desempeñaron un papel confuso. Hans Castorp tuvo otro sueño que se repitió dos veces durante esa noche, y ambas exactamente en la misma forma, la última ya a la madrugada: Estaba sentado en la sala de las siete mesas. De pronto, la puerta vidriera se abrió con estrépito y entró la señora Chauchat con una blusa blanca, una mano en el bolsillo y otra en la nuca. Pero en vez de dirigirse a la mesa de los rusos distinguidos, esa mujer infame se dirigió sin decir palabra hacia Hans Castorp y le dio a besar la palma de su mano en silencio, y Hans Castorp besó aquella mano inculta y vulgar, un poco ancha, de dedos cortos y piel rugosa a lo largo de las uñas. De nuevo tuvo aquella sensación de salvaje dulzura que había experimentado al tratar de liberarse del peso del honor, disfrutando de las ventajas infinitas de la vergüenza. Así pues, Hans Castorp volvió a disfrutarla en su sueño, pero con mayor violencia.

(*Der Zauberberg*, cap. III, "Satán hace proposiciones improcedentes", 130-132)

Später kam der Schlummer. Aber mit ihm kamen die krausen Traumbilder, noch krausere als in der resten Nacht, aus denen er des öfteren schreckhaft oder einem wirren Einfall nachjagend emporfuhr. Ihm träumte, er sähe Hofrat Behrends mit krummen Knien und Sétif nach vorn hängenden Armen die Gartenpfade dahinwandeln, indem er seine langen und gleichsam öde anmutenden Schritte einer fernen Marschmusik anpaβte. Als der Hofrat vor Hans Castorp stehenblieb, drug er eine Brille mit dicken, kreisrunden Gläsern und faselte Ungereimtes. "Zivilist natürlich", sagte er un zog, ohne um Erlaubnis zu bitten, Hans Castorp Augenlid mit Zeige- und

Mittelfinger seiner riesigen Hand herunter. “Ehrsamer Zivilist, wie ich gleich bemerkte. Aber nicht ohne Talent, gar nicht ohne Talent zur erhöhten Allgemeinverbrennung! Würde mit den Jährchen nicht geizen, den flotten Dienstjährchen bei uns hier oben! Na, nun mal hoppla die Herren und los mit dem Lustwandel!” rief er, indem er seine beiden enormen Zeigefinger in den Mund steckte und so eigentümlich wohllautend darauf pfiff, daβ von verschiedenen Seiten und in verkleinerter Gestalt die Lehrerin und Miss Robinson durch die Lüfte geflogen kamen und sich ihm rechts und links auf die Schultern setzten, wie sie im Speisesaal rechts und links von Hans Castorp saβen. So ging der Hofrat mit hüpfenden Trittrn davon, wobei er mit einer Serviette hinter die Brille fuhr, um sich die Augen zu wischen, - man wuβte nicht, was da zu trocknen war, ob Schweiβ oder Tränen.

Dann schien es dem Träumenden, als befinde er sich auf dem Schulhof, wo er so viele Jahre hindurch die Pausen zwischen den Unterrichtsstuden verbracht, und sei im Begriffe, sich von Madame Chauchat, die ebenfalls zugegen war, einen Bleibstif zu leihen. Sie gab ihm den rotgefärbten, nur noch halblangen, in einem silbernen Crayon steckenden Stift, indem sie Hans Castorp mit angenehm heiserer Stimme ermahnte, ihn ihr nach der Stunde bestimmt zurückzugeben, und als sie ihn ansah, mit ihren schmalen blaugraugrünen Augen über den breiten Backenknochen, da riβ er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, woran und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte. Eilig brachte er die Erkenntnis für morgen in Sicherheit, denn er fühlte, daβ Schlaf und Traum ihn wieder umfingen, und sah sich alsbald in der Lage, Zuflucht vor Dr. Krokowski suchen zu müssen, der ihm nachstellte, um Seelenzergliederung mit ihm vorzunehmen, wovor Hans Cartorp eine tolle, eine wahrhaft unsinnige Angst empfand. Er floh vor dem Doktor behinderte Fuβes an den Glaswänden vorbei durch die Balkonlogen, sprang mit Gefaht seines Lebens in den Garten hinab, suchte in seiner Not sogar die rotbraune Flaggenstange zu erklettern und erwachte schwitzend in dem Augenblick, als der Verfolger ihn am Hosenbein packte.

Kaum jedoch hatte er sich ein wenig beruhigt und war wieder eingeschlummert, als sich der Sachverhalt folgendermaβen für ihn gestaltete. Er bemühte sich, mit der Schulter Settembrini vom Fleck zu drängen, welcher dastand und lächelte, - fein, trocken und spöttisch, unter dem vollen schwarzen Schnurrbart, dort, wo er sich in schöner Rundung aufwärts bog, und dieses Lächeln eben war es, was Hans Castorp als Beeinträchtigung empfand. “Sie stören!” hörte er sich deutlich sagen. “Fort mit Ihnen! Sie sind nur ein Drehorgelmann, und Sie stören hier!” Allein Settembrini lieβ sich nicht von der Stelle drängen, und Hans Castorp stand noch, um nachzudenken, was hier zu tun sei, als ihm ganz unverhofft die ausgezeichnete Einsicht zuteil wurde, was eigentlich die Zeit sei: nämlich nichts anderes, als einfach eine Stumme Schwester, eine Quecksilbersäule ganz ohne Bezifferung, für diejenige, welche mogeln wollten, - woüber er mit dem bestimmten Vorhaben erwachte, seinem Vetter Joachim morgen von diesem Funde Mitteilung zu machen.

Unter solchen Abenteuern und Entdeckungen verging die Nacht, und auch Hermine Kleefeld sowie Herr Albin und Hauptmann Miklosich, welch letzterer Frau Stöhr in seinem Rachen davontrug und von Staatsanwalt Paravant mit einem Speere durchbohrt wurde, spielten ihre verworrene Rolle dabei. Einem Traum aber träumte Hans Castorp sogar zweimal in dieser Nacht, und zwar beide Male genau in derselben Form, - das letztemal gegen Morgen. Er saβ im Saal mit den sieben Tischen, als unter den gröβten Geschmetter die Glastür ins Schloβ fiel und Madame Chauchat hereinkam, im weiβen Sweater, die eine Hand in der Tasche, die andere am Hinterkopf. Statt aber zum Guten Russentisch zu gehen, bewegte die unerzogene Frau sich ohne Laut auf Hans Castorp zu und reichte ihm schweigend die Hand zum Kusse, - aber nicht den Handrücken reichte sie ihm, sondern das Innere, und Hans Castorp küβte sie in die Hand, in ihre unveredelte, ein wenig breite und kurzfingrige Hand mit der aufgerauhten Haut zu Seiten der Nägel. Da durchdrang ihn wieder von Kopf bis Fuβ jenes Gefühl von wüster Süβigkeit, das in ihm aufgestiegen war, als er zur Probe sich des Druckes

der Ehre ledig gefühlt und die bodenlosen Vorteile der Schande genossen hatte, - die empfand er nun wieder in seiner Traum, nur ungeheuer viel stärker.

(Der Zauberberg, cap. III, "Satana macht ehrrührige Vorschläge", 128-130)

33. (…) Pues un círculo de piedras sagrado, un gilgal, confería al lugar la condición de asilo inviolable (…)

(…) Tomó una de las piedras del círculo y la dispuso como cabecera. "¡Ea – exclamó-, vieja piedra confortadora, eleva esta noche la cabeza de este hombre desconsolado!" La cubrió con su pañuelo, se tumbó, se recostando la cabeza contra el fálico monolito celeste, miró un poco las estrellas entre parpadeos y se durmió.

Y entonces sucedió la maravilla, se cernió sobre él lo inesperado; entonces, seguramente en plena noche, después de unas cuantas horas de profundísimo sueño, algo elevó su cabeza por encima de todas las miserias y le presentó la más excelsa de las visiones, en la que se reunían todas las imágenes de lo regio y lo divino que albergaba su alma, y con las que ésta, la humillada, que en secreto contemplaba sonriente su humillación, alzó una fortaleza de refugio y consuelo en el territorio del sueño… No se movió del lugar en que yacía; en el sueño también estaba allí, durmiendo con la cabeza reclinada. Pero sus párpados eran transparentes y dejaban pasar aquel resplandor de exaltación; veía a través de ellos: vio Babel, vio el cordón umbilical que unía cielo y tierra, la escalinata que ascendía al sublime Palacio, las incontables gradas anchurosas e ígneas, flanqueadas por guardianes astrales, cuya formidable rampa se encaramaba hasta el Templo supremo, hasta el Trono del Soberano. No eran de piedra ni de madera, ni de ningún material terrestre; parecían hechas de metal incandescente y fuego de estrellas labrado; su fulgor planetario se dilataba en un anillo inmenso que se perdía en el horizonte, y se alzaba formando una cúpula de luz cegadora que los ojos abiertos no habrían podido resistir, que sólo se podía mirar a través de los párpados cerrados. Bestias humanas con plumas, querubes y vacas coronadas y alabas, con cara de virgen, se alzaban a ambos lados de las gradas, mirando al frente inmóviles, y el espacio entre sus patas inclinadas hacia delante y hacia atrás estaba ocupado por superficies metálicas en las que ardían fórmulas sagradas. Dioses-toro en postura yacente, con cenefas de perlas en torno a la testuz y bucles sobre las orejas, tan largos como las barbas deshilachadas y enroscadas en su extremo inferior que colgaban de sus carrillos, dirigían la cabeza hacia el exterior y miraban al durmiente con ojos plácidos de largas pestañas, alternándose con criaturas leoninas sentadas sobre la cola y con el pecho henchido y poblado de mechones de fuego. Éstos parecían resollar con fauces cuadradas y abiertas de par en par, haciendo erguirse bajo los hoscos hocicos chatos los pelos de sus bigotes. En el espacio intermedio entre las bestias, toda la extensión de la rampa bullía de siervos y mensajeros que subían y bajaban peldaño a peldaño, formando dos hileras que avanzaban a paso lento y regular, al ritmo feliz de la ley de las estrellas. Por debajo de la cintura iban envueltos en vestidos cubiertos de letras angulosas, y sus pechos parecían demasiado lánguidos para un mozo joven y demasiado planos para una mujer. Sostenían un cuenco sobre la cabeza con los brazos alzados, o bien portaban sobre el antebrazo una tabla en la que señalaban algo con el dedo; otros muchos tocaban el arpa o la flauta, tañían el laúd o el timbal, y detrás de éstos venían otros cantando, colmando el espacio con sus voces agudas y de zumbido metálico y dando palmadas al ritmo de su canto. Y toda la extensión de la rampa universal bullía y retronaba hacia abajo y hacia arriba bajo aquella ola de sonidos concertados, hasta llegar a la luz más flamígera, donde se hallaba el estrecho arco de fuego y la puerta del Palacio, provisto de pilares y altas almenas. Los pilares estaban hechos de ladrillos de oro sobre los que resaltaban las figuras de unos animales escamosos con garras de pantera delante y garras de águila detrás, y la puerta de fuego estaba flanqueada por atlantes con pezuñas de toro, coronas de cuatro picos, ojos de piedras preciosas, y en las mejillas, barbas rizadas y anudadas. Y delante se alzaba el Trono de la Majestad y el escabel dorado para Sus pies, y detrás había un hombre con arco y carcaj, que sostenía el flabelo sobre la mitra del Poder. Y la Majestad estaba vestida con un tejido de luz de luna con flecos

que eran pequeñas llamas de fuego. Los brazos de Dios eran sobremanera nervudos y fuertes, y en una mano sostenía el signo de la vida y en la otra un cuenco para beber. Tenía la barba azul y recogida con cintas metálicas, y, bajo las cejas arqueadas, Su rostro amenazante irradiaba ceñuda bondad. Había ante Él otro hombre con una ancha diadema en torno a la cabeza, idéntico a un gran visir: el servidor más cercano al Trono, que, contemplando la faz del Poder, señalaba con la mano abierta hacia la Tierra, hacia el dormido Jacob. Entonces el Señor hizo una señal de asentimiento y se incorporó sobre Sus pies robustos, y el supremo servidor se inclinó rápidamente para apartar del escabel, a fin de que el Señor pudiera alzarse. Y Dios se alzó del Trono y tendió hacia Jacob el signo de la vida e inspiró aire, que henchió Su pecho. Y Su voz grandiosa irrumpió tonante entre los cánticos y la música estelar de los que subían y bajaban, y la música la absorbió en armónico abrazo de poder y dulzura. Y dijo: "¡Yo soy! Yo soy el Señor de Abiram y el de Yítsjak y el tuyo. Mi mirada, que todo lo ve, se complace en ti, Jacob, pues quiero hacer tu simiente tan numerosa como el polvo de la Tierra, y te bendeciré por encima de todos, y tuyas serán las puertas de las murallas de tus enemigos. Yo estoy contigo y te protegeré adondequiera que vayas, y volveré a traerte, rico, a esta tierra sobre la que duermes, y nunca te abandonaré. ¡Yo soy y te quiero!". Así retumbó en armonía la voz del Rey, y Jacob despertó.

(…) Sin duda es una desmesurada hipérbole lo que exclamó entre las arpas: que mi simiente sería como el polvo de la Tierra y mi nombre sería exaltado por encima de todos. Pero si cumple lo que me prometió, y protege mis pasos en tierra extraña; si me da pan que comer y vestidos que vestir y me hace volver en paz a la casa de Yìtsjak, Él, y ningún otro, será mi Dios, y de todo cuanto me diere le daré el diezmo. Y si además se consuma la promesa con la que tan desmesuradamente ha confortado mi corazón, esta piedra que he alzado será Su santuario, en el que se le brindará alimento de continuo y se quemará incienso sazonado para Su nariz. Sea una promesa y un compromiso a cambio del otro, y Dios, el Rey, disponga lo que más convenga a Sus intereses."

(*Joseph und seine Brüder: Die Geschichten Jaakobs*, parte 2ª, "La elevación de cabeza, 159-163)

(…) Denn ein heiliger Steinkreis, ein Gilgal, kennzeichnete den Ort als Freistatt, (…)

(…) Zur Kopfstütze wählte er einen der Steinklötze des Kreises aus. Komm, sprach er, tröstlicher alter Stein, erhebe dem Friedlosen das Haupt zur Nacht! Er deckte sein Kopftuch darüber, streckte sich aus, das Haupt gegen den phallischen Himmelsstämmling erhoben, blinzelte noch ein wenig in die Sterne und entschief.

Da ging es hoch her, da geschah es ihm, da ward ihm wirklich, wohl mitten in der Nacht, nach einigen Stunden des tiefsten Schlafes, das Haupt erhoben aus jeder Schmach zum hehrsten Gesicht, in welchem sich alles vereinigte, was seine Seele an Vorstellungen des Königlichen und Göttlichen barg und das sie, die gedemütigte, die insgeheim ihrer Demütigung lächelte, sich zu Trost und Befestigung hinausbaute in den Raum ihres Traumes… Er träumte sich nicht von der Stelle. Auch im Traume lag er mit gestütztem Kopfe und schlief. Aber seine Lider waren durchlässig für überschwenglichen Glanz; er sah durch sie, sah Babel, sah das Nabelband von Miel und Erde, die Treppe zum höchsten Palast, die hahllos feurigen und breiten, mit astrales Wächtern besetzten Stufen, deren ungeheuren Rampe emporführte zum obersten Tempel und Herrschersitz. Sie waren nicht steinern noch hölzern, noch sonst aus irdischem Stoff; sie schienen aus glühendem Erz und aus gebautem Sternenfeuer; ihr Planetenglanz verlor sich in maβloser Breite auf Erden und steigerte sich in der Höhe und Weite zu übermächtiger Blendung, die dem offenen Augen unerträglich gewesen wäre und in die nur durch die deckenden Lider zu schauen war. Gefiederte Menschentiere, Cheruben, gekrönte Kühe mit den Gesichtern von Jungfrauen und mit anliegenden Fittichen standen unbeweglich geradeaus blickend zu beiden Seiten, und der Raum zwischen ihren schräg vor- und zurückgestellten Beinen war mit erzenen Flächen gefüllt, in welchen heilige Wortmale glühten. Kauernde Stiergötter,

Perlenbänder um die Stirn, mit Ohrlocken, so lang wie die fransenförmigen und unten gerollten Bärte, die von ihren Wangen hingen, wandten die Köpfe nach auβen und blickten den Schläfer aus langbewimperten ruhevollen Augen an, - abwechselnd mit Löwenwesen, die auf ihren Schwänzen saβen und deren gewölbte Brust mit feurigen Zotten bedeckt war. Sie schienen aus viereckig auf gerissenen Mäulern zu fauchen, so daβ unter ihren grimmigen Stutznasen sich die Schnurrhaare sträubten. Zwischen den Tieren aber wallte die Rampenweite von Dienenden und Boten, hinauf und hinab ziehend in Schritt und Stufentritt, nach langsamer Reigenordnung, die in sich trug das Glück des Sternengesetzes. Ihre Unterkörper waren von Kleidern verhüllt, die mit spitzen Schriftzeichen bedeckt waren, und ihre Brüste schienen zu weich für die von Jünglingen und zu flach für Weiberbrüste. Sie trugen Schalen auf dem Kopf mit erhobenen Armen, oder es lehnte in ihrem gebogenen Arm eine Tafel, auf die sie weisend die Finger legten; viele aber harften und flöteten, schlugen Lauten und Pauken, und Singende hielten sich hinter diesen, die den Raum mit ihren hohen, metallisch sirrenden Stimmen erfüllten und im Takt dazu in die Hände klatschten. So wallte und dröhnte die Weite der Weltenrampe von akkordisch tönendem Schwall, hinab und hinauf bis ins flammendste Licht, wo der schmale Feuerbogen war und die Pforte des Palastes mit Pfeilern und hohen Zinnen. Es waren die Pfeiler aus goldenen Ziegelsteinen, die hervorrtreten lieβen geschuppte Tiere mit Pardelfüβen vorn und Adlersfüβen hinten, und war die Feuerpforte besetzt zu den Seiten von Gebälkträgern auf Stierfüβen, mit vierfach gehörnten Kronen und Edelsteinaugen und gelockten, gebündelten Bärten an ihren Backen. Davor aber stand der Sessel der Königsmacht und der goldene Schemel ihrer Füβe und dahinter ein Mann mit Bogen und Köcher, der hielt den Wedel über die Mützenkrone der Macht. Und sie war angetan mit einem Gewande aus Mondlicht, das Fransen hatte aus kleinen Feuersflammen. Überaus nervig von Kraft waren Gottes Arme, und in einer Hand hielt er das Zeichen des Lebens und in der anderen eine Schale zum Trinken. Sein Bart war blau und zusammengefaβt mit ehernen Bändern, und unter hochgewölbten Brauen drohte sein Antlitz in grimmer Güte. Es war vor ihm noch ein Mann mit einem breiten Reif um den Kopf, einem Wesire gleich und einem nächsten Diener am Thron, der blickte in das Gesicht der Macht und wies mit der flachen Hand gegen den Schläfer Jaakob auf Erden. Da nickte der Herr und trat auf seinen nervigen Fuβ, und der Oberste bückte sich rasch, den Schemel wegzuziehen, auf daβ der Herr stehe. Und Gott stand auf von dem Thron und hielt gegen Jaakob das Zeichen des Lebens und zog ein die Luft in seine Brust, daβ sie hoch ward. Und seine Stimme war Sternenmusik der Auf- und Absteigenden und davon aufgenommen wurde zu mildmächtiger Harmonie. Er sprach aber: "Ich bin! Ich bin Abirams Herr und Jizchaks und der Deine. Mein Auge blickt auf dich, Jaakob, mit weitschauender Gunst, denn ich will deinen Samen zahlreich machen wie das Staubkorn der Erde und sollst mire in Gesegneter sein vor allen und innehaben die Tore deiner Feinde. Ich will dich hüten und hegen, wo du wandelst, und dich reich heimführen auf den Boden, wo du schläfst, und dich niemals verlassen. Ich bin und will!" So verdröhnte des Königs Stimme in Harmonie, und Jaakob erwachte.

(*Joseph und seine Brüder: Die Geschichten Jaakobs*, parte 2ª, "Die Haupterhebung", 138-141)

34. (…) En ese instante José despertó y se incorporó

- He tenido un sueño – dijo, y miró a su alrededor, a sus hermanos, sonriendo sorprendido.

Éstos volvieron la cabeza, la apartaron y continuaron hablando. (…)

- Disculpad, hermanos, pero me gustaría contaros en sueño que he tenido mientras dormía, me siento impulsado a hacerlo. En verdad fue breve, pero tan real y maravilloso que no quisiera guardármelo para mí, sino que desearía de todo corazón que lo vieran vuestros ojos como lo vieron los míos, que rierais regocijados y os divirtierais.

- ¡Escúchame bien! – exclamó Judá, sacudiendo la cabeza -. ¿Cómo osas importunarnos con tus cosas, que nada nos importan a nosotros? Nada nos importa lo

que te pasa por dentro, no tampoco el mejunje de tu sueño ni lo que te sube del vientre a la cabeza después de comer. Es indecente y no nos incumbe, de modo que calla.

- ¡Pero sí que os incumbe! – exclamó José con vehemencia -. Os incumbe a todos vosotros, pues en él os halláis todos y también yo, y es tanto lo que dará que pensar y el asombro que causará mi sueño que bajaréis la cabeza y apenas podréis pensar en otra cosa en tres días.

- ¿No podría tal vez exponerlo en pocas palabras, sin ceremonias, para que lo oigamos sucintamente? – preguntó Asher… (…)

- Bien – replicó José dichoso -, si lo deseáis os relataré mi visión, pues su misma interpretación lo hace conveniente. Y es que el que ha de interpretar lo soñado no es el que sueña, sino otro. Si los que soñáis sois vosotros, bien os puedo explicar yo el significado de vuestro sueño, nada me cuesta, se lo pido al Señor y él me lo concede. Pero con el propio es distinto.

- ¿A eso llamas tú "sin rodeos"? – quiso saber Gad.

- Oíd pues… - comenzó José. Pero, en el último momento, Rubén trató de impedirlo. Durante todo ese tiempo, no había perdido de vista al señor del velo, y le daba mala espina.

- José – dijo -, no conozco tu sueño, pues no estaba contigo mientras dormías, sino que estabas tú solo. Pero me parece que sería mejor que cada cual se guardara sus sueños y tú te reservaras para ti lo que has soñado y todos volveríamos al trabajo.

- Trabajando estábamos – prosiguió José, retomando las palabras de su hermano-, pues fue en el campo donde nos vi a todos nosotros, a los hijos de Jacob, cosechando el trigo.

- ¡Formidable! – exclamó Neftalí -. Sueñas cosas en extremo fantásticas, es innegable. ¡Cuán remoto se revela tu sueño, cuán delirante y colorista! Más bien habría que hablar de un milagro.

- Mas no era nuestro campo – continuó José -, sino otro, extrañamente ajeno. Pero nada decíamos al respecto. Trabajábamos juntos, en silencio, y atábamos gavillas una vez segado el grano.

- ¡Vaya un sueñecito ante el Señor! – intervino Zabulún -. ¡Una visión sin igual! Mejor hubiera sido atar primero los haces y después segar, ¿no necio? ¿De verdad tenemos que escuchar hasta el final?

Algunos de ellos se pusieron en pie, encogiéndose de hombros, y se disponían a marcharse.

- ¡Sí, escuchad hasta el final! – pidió José, alzando las manos -. Pues ahora viene lo prodigioso. Cada uno de nosotros ceñía una gavilla del fruto del pan, y éramos doce, ya que también Benjamín, nuestro hermano menor, se encontraba presente en el campo y ataba su gavilla con vosotros en círculo.

- ¡No digas disparates! – ordenó Gad -. Cómo que: "Con vosotros en círculo." Querrás decir: "Con nosotros en círculo."

- No es así, Gadiel, más bien lo contrario. Puesto que erais vosotros quienes formabais el círculo, vosotros once, y liabais vuestros haces, y yo estaba en pie y ataba mi gavilla en el medio.

Guardó silencio y observó sus semblantes. Todos ellos habían enarcado las cejas y, sacudiendo levemente la cabeza, la habían echado hacia atrás, de modo que se les dibujaba el bocado de Adán. Ese sacudir la cabeza y enarcar las cejas reflejaba asombro burlón, amenaza e inquietud. Estaban a la expectativa. – Escuchad lo que sucedió y lo portentoso de mi sueño – volvió a decir José -. Como habíamos atado las gavillas, cada cual la suya, las dejamos y nos alejamos de ellas sin decir palabra, como si ya no tuviéramos nada más que hacer allí. Sin embargo, apenas habíamos recorrido veinte pasos todos juntos, cuarenta quizás, cuando Rubén se volvió y, en silencio, señaló con la mano el lugar en que habíamos estado atando los haces. Fuiste tú, Rubén. Todos nos detuvimos y miramos hacia atrás, la mano en la frente a guisa de visera. Y he aquí que mi gavilla se alza en el centro, completamente erguida, mas las vuestras, que la

rodean, se inclinan ante ella formando un círculo, se inclinan, se inclinan, la mía enhiesta.

Se produjo un silencio aún más largo.

- ¿Es eso todo? – se oyó la voz de Gad, concisa y queda, en medio del silencio.

- Sí, luego me desperté – repuso José, apocado.

(*Joseph und seine Brüder: Der junge Joseph*, parte 4ª, "Las gavillas", 116-119).

(…) Darüber erwachte Joseph und setzte sich auf.

- Ich habe geträumt – sagte er und blickte verwundert lächelnd unter den Brüdern umher.

Sie drehten die Köpfe, wandten sie wieder weg und redeten weiter. (…)

- Verzeiht, Brüder, aber ich möchte euch meinen Traum doch erzählen, den ich geträumt habe in diesem Schlaf, es drängt mich dazu. Er war nur kurz, aber so wirklich und wunderbar, daβ ich ihn nicht für mich behalten mag, sondern von Herzen wünschte, er stünde euch vor Augen wie mir, daβ ihr vor Ergötzen lachtet und euch die Schenkel schlüget.

- Nun höre einmal!- sagte Juda wieder und schüttelte den Kopf. - Was ficht dich an, daβ du uns mit deinen Sachen behelligst, die uns nicht scheren? Denn es schiert uns doch dein Inwendiges nicht und das Gebräu deines Schlafes, und was dir aufsteigt aus dem Bauche zum Kopf nach dem Essen. Das ist unanständig und geht uns nichts an, also schweig!

- Aber es geht euch an! – rief Joseph eifrig. – Es geht euch alle an, denn ihr kommt alle darin vor und ich auch, und ist mein Traum so ganz zum Sinnen und Staunen für uns alle, daβ ihr die Köpfe werdet sinken lassen und drei Tage lang fast an nichts anderes denken!

- Soll er's also nicht in wenigen Worten aussagen, ohne Umstände, daβ wir's hören in Kürze?- fragte Ascher (…)

- Gut -, sagte Joseph glücklich, - wenn ihr denn wollt, so erzähle ich euch mein Gesicht, das wird sich empfehlen, schon wegen der Deutung. Denn wer da träumt, soll nicht deuten, sondern ein anderer. Träumet ihr, so will ich's euch wohl auslegen, das kostet mich nicht, ich bitte den Herrn, und er gibt mir's. Aber mit eigenem ist es was andres.

- Nennst du das "ohne Umschweife"?- fragte Gad.

- Hört denn… - begann Joseph. Aber Ruben wollt' es im letzten Augenblick noch verhindern. Er hatte den Herrn des Schleiers über alldem nicht aus den Augen gelassen, und ihm ahnte nichts Gutes.

- Joseph -, sagte er – ich kenne nicht deinen Traum, denn ich lag nicht mit in deinem Schlaf, sondern du warst darin allein. Aber mir scheint, es bliebe besser ein jeder allein mit seinen Träumen, und du behieltest für dich, was dir träumte, daβ wir zur Arbeit gingen.

- Bei der Arbeit waren wir – griff Joseph seine Worte auf, - denn auf dem Acker sah ich uns alle miteinander, uns Söhne Jaakobs, und wir ernteten den Weizen.

- Groβartig! – rief Naphtali. – Du läβt dir Dinge träumen, höchst träumerische, das leugne einer! Man muβ von Wunder sagen, wie weit er her ist, dein Traum, und wie so gar wild und bunt!

- Es war aber nicht unser Acker -, fuhr Joseph fort, - sondern ein anderer, wunderlich fremd. Doch sagte wir nichts darüber. Schweigend arbeiteten wir miteinander und banden Garben, nachdem wir die Frucht geschnitten.

- Na, das ist ein Träumchen von dem Herrn! – sagte Sabulun. – Ein Gesicht ohnegleichen! Wir hätten wohl erst binden sollen und dann schneiden, du Narr? Müssen wir's wirklich zu Ende hören?

Einige standen schon achselzuckend auf und wollten gehen.

- Ja, hört es zu Ende! – rief Joseph mit erhobenen Händen. – Denn jetzt kommt das Wunderbare. Jeder banden wir eine Garbe der Brotfrucht, und waren da zu zwölfen,

denn auch Benjamín, unser jüngster Bruder, war mit dabei auf diesem Felde und band sein Gärbchen mit euch im Kreise!

- Fasele nicht! – gebot Gad. – Wie denn: "Mit euch im Kreise". Du willst sagen: "Mit uns im Kreise!"

- Nich doch, Gaddiel, anders vielmehr! Denn ihr bildetet den Kreis, ihr elfe, und bandet, ich aber stand und band meine Garbe in euerer Mitte.

Er schwieg und sah in ihre Gesichter. Sie hatten sämtlich die Brauen emporgezogen und mit leisem Schütteln die Köpfe in den Nacken gelegt, daβ ihnen die Adamsäpfel hervortraten. In diesem Kopfschütteln und diesem Emporziehen der Brauen lag spöttisches Erstaunen, Warnung und Besorgnis. Sie warteten.

- Hört nun, wie es kam und wie mir's wunderbar träumte! – sagte Joseph wieder. – Da wir unsere Garben gebunden hatten, ein jeder die seine, lieβen wir sie und gingen von ihnen hinweg, als hätten wir da nichts weiter zu tun, und sprachen nichts. Wir waren aber zwanzig Schritt miteinander gegangen, oder vierzig, siehe, da blickte Ruben sich um und wies schweigend zurück mir der Hand auf die Stätte, da wir gebunden. Ruben, du warst es. Alle standen und schauten, die Hände über den Augen. Und sehen: Meine Garbe inmiten steht da, ganz aufrecht, und eure aber, die sie umringen, neigen sich vor ihr im Kreise, neigen sich, neigen sich, und meine steht.

Längeres Stillschweigen.

- Ist das alles? – fragte Gad sehr kurz und leise in die Stille hinein.
- Ja, danach erwachte ich -, erwiderte Joseph kleinlaut.

(*Joseph und seine Brüder: Der junge Joseph*, parte 4ª, "Die Garben", 118-121).

35. – Yo contaré mi sueño – dijo el copero -. En verdad, tan deseoso estoy de conocer su sentido que, gustoso, me contentaría con cualquiera, sobre todo cuando posees una mirada velada tan prometedora y revelas algunos conocimientos en la materia. Joven, prepárate para oír e interpretar; pero trata de superar tus fuerzas, como debo hacer con las mías para encontrar las palabras justas y no matar mi sueño al relatarlo. Pues fue extraordinariamente vivo y preciso, y de un inimitable sabor; ya sabemos, ¡ay!, como un sueño semejante se aminora cuando se le conduce hasta las palabras; sólo queda su momia, la imagen desecada de lo que fue cuando se le soñó y verdecía, florecía y fructificaba como la cepa de mi sueño que te cuento ya. Estaba, pues, con el faraón en su viña y bajo el cenador de pámpanos en que mi señor reposaba. Ante mí se alzaba una cepa, la veo aún, una cepa extraordinaria cargada con tres sarmientos. Compréndeme bien: verdecía y sus hojas eran grandes como manos humanas; pero, aunque en el cenador pendieran ya por todas partes los racimos, esta cepa no había florecido ni fructificado aún, y esto, en mi sueño, se producía ante mi vista. Y he aquí que, ante mis ojos, comenzó a crecer y a expandirse; encantadores montoncitos de flores abren entre las hojas y de estos tres sarmientos brotaron y maduraron racimos con la rapidez del viento, sus granos bermejos tan redondos como mis mejillas y más henchidos que todos los de en torno. Entonces me alegré y con la diestra cogí unos racimos, pues con la siniestra sostenía la copa del faraón, semicolmada de agua fresca. Y exprimí con emoción el jugo en la copa, creyendo recordar que tú, joven, mezclas a veces un poco de jugo de uva en nuestra agua cuando pedimos vino. Puse la copa en manos del faraón. Y eso fue todo – terminó a media voz, desilusionado por el son de las palabras.

- No es poco – respondió José, abriendo los ojos que había mantenido entornados mientras escuchaba -. Había la copa llena de agua clara. Tú mismo exprimiste los granos de la vid de los tres sarmientos y lo diste al señor de las dos coronas. Fue una ofrenda pura, no ensuciada por las moscas. ¿Debo interpretarla?

- Sí, hazlo – exclamó el otro -. Apenas contengo mi impaciencia.

- He aquí la explicación – dijo José -. Los tres sarmientos son tres días. Dentro de tres días recibirás el agua de la vida y el faraón te perdonará: te quitará el nombre infamante y recobrarás tu antigua denominación: "El justo en Tebas", te reintegrará en

el cargo, de modo que puedas presentarle su copa como antes, cuando eras su copero. Y eso es todo.

- ¡Magnífico! – exclamó el hombre gordo -. He aquí una interpretación excelente, magistral; se me ha servido como nunca lo fui. Amable joven, le has hecho a mi alma un servicio inestimable. Tres sarmientos: tres días. ¡Cómo has descubierto eso, con perfección, oh sabio! ¡Y vuelto a ser "Honorable en Tebas", todo será como antes, y otra vez seré Amigo del faraón! Te lo agradezco, querido mío. Gracias, infinitas gracias. (…)

- Pareces que se hubieran olvidado por completo que yo también soñé – dijo el hombre de la alta estatura -. No sabía, ibrim, que eras tan hábil adivino; de otro modo, no habría rechazado tu oferta. Ahora me inclino a contarte mi sueño, en cuanto puede contarse con palabras, y me lo interpretarás. Prepárate, pues, para escucharme.

- Te escucho – respondió José.

- Esto es lo que soñé – dijo el panadero -. Soñé… ¡pero ve cuán cómico es mi sueño!, pues yo, Príncipe de Menfé, que naturalmente nunca pone atención en el horno, me encontraba equipado como un muchacho panadero, un repartidor de panecillos y bollos… Basta. En sueño, pues, iba llevando en la cabeza tres canastos de panes, superpuestos, tres canastos lisos que se encajan el uno en el otro, cada uno de ellos repleto de cosas suculentas salidas de los hornos de palacio; en el de abajo se hallaban los barquillos y roscas destinados al faraón. Entonces, una bandada de pájaros, agitadas las alas, contraídas las garras, tendido el cuello y exorbitados los ojos, se dejaban caer chillando. Y esos pájaros tuvieron la audacia de picotear las pastas que llevaba sobre mi cabeza. Hubiera querido agitar mi mano libre sobre el canasto y asustar a los atrevidos, pero no lo conseguí; pendía, paralizada. Destrozaron a picotazos las pastas. El viento de sus alas me rodeaba y despedía un olor a pájaros, penetrante y fétido. – Al llegar a este punto de su relato, el panadero se estremeció como era su costumbre y con un extremo deformado de la boca esbozó una pálida sonrisa -. Es decir – prosiguió -, no tienes que representarte los pájaros ni el hedor del aire ni sus picos ni sus ojos saltones de una manera en extremo repugnante. Eran pájaros como todos sus iguales, y cuando dije que despedazaron, no recuerdo bien si lo dije, pero es posible, era una imagen escogida para que mi sueño te sea comprensible. Hubiera debido decir que picoteaban. Los pajaritos picoteaban, pues, el canasto, pensando tal vez que yo deseaba alimentarlos, pues el canasto de encima no estaba cubierto no lo envolvía un paño… En buenas cuentas, la situación era muy natural, salvo el hecho de que yo, Príncipe de Menfé, llevara los cestos de pastas en la cabeza y que no pudiera agitar la mano; acaso, en el fondo, no lo quería, porque los pequeños golosos me agradaban. Y eso es todo.

- ¿Debo interpretar tu sueño? – preguntó José.

- Como quieras – respondió el panadero.

- Tres canastos – dijo José – son tres días. Dentro de tres días, el faraón te sacará de aquí y te alzará la cabeza, amarrándote a la horca; serás pendido de un árbol y los pájaros del cielo se hartarán en tu carne. Eso es todo, desgraciadamente.

- ¿Qué dices? – exclamó el panadero. Se sentó y escondió la cara entre las manos. Por entre sus dedos llenos de anillos corrían las lágrimas.

(*Joseph und seine Brüder: Joseph, der Ernährer*, cap. I, "La segunda fosa", 866-869).

- Ich will erzählen! – sagte der Mundschenk.- Denn wahrlich, ich bin so beigierig nach Deutung, daβ ich mit dem Ersten-Besten vorlieb nehme, besonders wenn es so vielversprechend schleierig zu blicken versteht und einige Familiarität mit Träumen nachweisen kann. Mach dich bereit, Jüngling, zu hören und zu deuten, aber nimm dich zusammen, wie auch ich mich äuβerst zusammennehmen muβ, um meinem Traume die rechten Worte zu finden und nicht sein Leben zu töten durch meine Erzählung. Denn er war so überaus lebendig und deutlich und von unnachahmlicher Würze, da man denn leider ja weiβ, wie so ein Traum einschnurrt in Worten und nur noch die Mumie und das dürre Wickelbild ist dessen, was er war, als man ihn träumte und als er grünte, blühte und fruchtete wie der Weinstock, der vor mir war in diesem meinem Traume, in

dessen Erzählung ich mit damit bereit betreffe. Denn mir war, ich wäre mit Pharao in seinem Weingarten und in der gebogenen Laube seines Weingartens, wo mein Herr ruhte. Und vor mir war ein Weinstock, ich sehe ihn noch, es war ein absonderlicher Weinstock und hatte drei Reben. Versteh' mich: Er grünte und hatte Blätter gleich Menschenhänden, aber wiewohl in der Laube schon alles voll Trauben hing, blühte und fruchtete dieser noch nicht, sondern das geschah erst vor meinem Augen im Traum. Siehe nämlich: er wuchs vor ihnen und begann zu blühen, indem er liebliche Blütenbüschel hervorsandte zwischen seinem Laube, und seine drei Reben trieben Trauben, die reiften zusehends mit Windesschnelle, und ihre purpuren Beeren wurden prall wie meine Backen und strotzend wie keine sonst ringsumher. Da freute ich mich und pflückte von den Trauben mit der Rechten, denn in der Linken hielt ich Pharao's Becher, der halbvoll gekühlten Wasser war. Darein drückte ich mit Gefühl den Saft der Beeren, wobei ich mich, glaub' ich, erinnerte, daβ du, Jüngling, uns manchmal ein wenig Rebsaft in Wasser drückst, wenn wir Wein befehlen, und gab den Becher Pharao in seine Hand. Und das war alles. – schloβ er kleinlaut, enttäuscht von seinen Worten.

- Es ist nicht wenig -, antwortete Joseph, indem er die Augen öffnete, die er geschlossen gehalten hatte, während er ihm mit geneigtem Ohr lauchste. – Da war der Becher, und war klares Wasser darin, und du drücktest eigenhändig den Saft der Beeren hinein von Stock mit den drei Reben und gabst ihn dem Herrn der Kronen. Das war reine Gabe und waren keine Fliege darin. Soll ich dir deuten?.

- Ja, deute! – rief Jener. – Ich kann's kaum erwarten.

- Dies ist die Deutung -, sprach Joseph. – Drei Ranken, das sind drei Tage. Über drei Tage wirst du das Wasser des Lebens empfangen, und Pharao wird dein Haupt erheben und den Schandnamen von dir nehmen, daβ du "Gerecht in Theben" heiβt wie zuvor, und wird dich wieder an dein Amt stellen, daβ du ihm den Becher in die Hand gebest nach der vorigen Weise, da du sein Schenk warst. Und das ist alles.

- Vorzüglich -, rief da der Dicke. – Das ist eine liebe, vorzügliche, mustergültoge Deutung, ich bin bedient damit wie noch nie im Leben, und du hast, süβer Jüngling, meine Seele damit einen unnennbaren Dienst erwiesen. Drei Reben – drei Tage! Wie du das so glatthin aussprichst, du Kluger! Und "Ehrlich in Theben" wieder und nach der vorigen Weise und wieder Pharao's Freund! Ich danke dir, Liebling, ich danke dir recht, recht sehr. (…)

- Daβ auch ich geträumt habe -, sagte der Lange, - das scheint hier ganz in Vergessenheit gerante zu sein. Ich habe nicht gewuβt, Ibrim, daβ du ein so geschickter Deuter bist, ich hätte sonst deine Aushilfsdienste nicht von mir gewiesen. Jetzt bin ich geneigt, dir auch meinen Traum zu erzählen, so gut das in Worten geschehen kann, und du sollst ihn mir deuten. Mach dich bereit, zu hören!

- Ich höre-, antwortete Joseph.

- Was mir träumte-, begann der Bäcker, - war dies, und es war Folgenden. Es träumte mir, aber da siehst du, wie spaβhaft er zuging in meinem Traum, denn wie kann ich, der Fürst von Menfe, der seinen Kopf doch wahrhaftig nich in den Backofen steckt, wie kann ich dazu, daβ ich wie ein Bäcker junge und wie ein Austräger von Kipfeln und Kringeln, genug aber, siehe, ich ging daher in meinem Traum und trug auf meinem Haupte drei Körbe mit Weingebäck, einen über dem anderen, von der flachen Art und fein in einandergestellt, ein jeder mit allerlei Backwerk belegt aus der Palastbäckerei, und in dem obersten lag frei die gebackene Speise für Pharao, die Waffeln und Brezeln. Da kamen Vögel geflogen mit Schwingenschwung, die Krallen zurückgelegt im Fluge, mit vorgeschreckten Hälsen und Glotzaugen, und krächzten. Und diese Vögel erfrechten sich und stieβen hin und fraβen von der Speise auf meinem Kopfe. Ich wollte die freie Hand heben, um damit über den Köben zu wendeln und das Geschmeiβ zu verscheuchen, doch gelang es mir nicht, lahm herab hing die Hand. Und sie hackten drein, und war um mich ihr Wehen, das nach Vogel roch mit fauliger Penetranz… - Hier erschrak der Bäcker nach seiner Art, entfärbte sich und suchte zu lächeln mit seinem miβlichen Mundwinkel. – Das heibt-, sagte er, - du darfst dir die Vögel und ihren Windgeruch noch ihre Schnäbel und Glotzaugen auch wieder nicht allzu garstig

vorstellen. Es waren Vögel wie andere mehr, und wenn ich sagte: sie hackten, ich erinnere mich nicht genau, ob ich so sagte, aber es mag sein, so war das ein etwas lebhaft gewähltes Wort, um dir meinen Traum begreiflich zu machen. Sie pickten, hätte ich sagen sollen. Die Vöglein pickten mir aus dem Korbe, denn sie dachten wohl, ich wollte sie füttern, da ja der oberste Korb auf meinem Haupte nicht zugedeckt war und war kein Tuch darüber gebreitet, kurz, alles verhielt sich recht natürlich in diesem meinem Traum, mit Ausnahme dessen, daβ ich, der Fürst von Menfe, selber die Backwaren auf dem Kokfe trug, und allenfalls noch dessen, daβ es mir nicht gelingen wollte, zu wedeln, aber vielleicht wollt' ich nicht, weil mich die gastenden Vöglein freuten. Und das war alles.

- Soll ich dir nun deuten?- fragte Joseph.

- Wie die's beliebt -, antwortete der Bäcker.

- Drei Korbe -, sprach Joseph, - das sind drei Tage. In dreien Tagen wird Pharao dich aus diesem Haus führen und wird dir das Haupt erheben, indem er dich ans Holz heftet un dan den Pfahl, der da aufrecht steht, und die Vögel des Himmels werden dein Fleisch von dir essen. Und das ist leider alles.

- Was sagst du da! – rief der Bäcker, saβ nieder und verbarg das Gesicht in den Händen, und zwischen seinen beringten Fingern sprangen die Tränen hervor.

(*Joseph und seine Brüder: Joseph, der Ernährer*, cap. I, "Die andere Grube", 86-90).

36. José escuchó sin afectación, en actitud respetuosa. Si tuvo los párpados juntos mientras habló el faraón, ninguna otra señal traicionó su absorción y la concentración profunda de todo su ser. Conservó cerrados los ojos un momento cuando Amenhotep terminó y se puso a esperar, retenido el aliento. José llegó hasta prolongar un poco la espera y apretar los párpados, sabiendo que las miradas del rey estaban ansiosamente fijas en él. Un silencio absoluto pesó en el pabellón cretense. Sólo la diosa madre tosió ruidosamente e hizo tintinear sus adornos.

- ¿Duermes, cordero? – preguntó por fin Amenhotep, con voz tímida.

- No, aquí estoy – respondió José, abriendo, sin prisa, los ojos. Aún así, su mirada más bien atravesó al rey que posóse en él, o, mejor, se rompió meditativamente en la persona real y se volvió hacia dentro, expresión que favorecían las negras pupilas heredadas de Raquel.

- ¿Qué me dices de mis sueños?

- ¿Tus sueños? – replicó José -. Tu sueño querrás decir. Soñar dos veces no significa tener dos sueños. No has tenido sino uno. El hecho de que hayas soñado dos veces, primero en un aspecto, luego en otro, demuestra que se realizará ciertamente y pronto. Por lo demás, su segunda forma no es sino la explicación y la definición más precisa de la primera.

- Eso es lo que Mi Majestad se dijo en seguida – exclamó Amenhotep -. Madre, mi primer pensamiento fue el que el cordero expresa: los dos sueños, en el fondo, no son sino uno. Soñé con un ganado floreciente y un ganado horroroso, y fue en seguida como si alguien me hubiese preguntado: "¿Me has entendido? He aquí la significación". Y en seguida soñé con espigas, henchidas unas y marchitas las otras. Al hombre le ocurre también cuando trata de explicarse, una y otra vez: "En otras palabras, he dicho esto y estotro". Mamá, ha comenzado bien la interpretación del joven profeta, que no tiene espuma en los labios. Este comienzo no lo tuvieron los charlatanes de la Casa de los Libros, y por eso nada bueno pudo venir en seguida. Sigue, profeta. Interpreta. ¿Cuál es el sentido de mi doble sueño real?

- Única es la interpretación, como los Dos Países, y doble el sueño, como tu corona – prosiguió José -. ¿No quisiste decir eso al pronunciar tus últimas palabras, y, aunque no lo formularas sino vagamente, no fue por un completo azar? Nos has revelado tu pensamiento con la expresión "sueño real". Llevabas la corona y la cola en tu sueño, lo oí en la obscuridad. No eras Amenhotep, sino Nefer-Cheperu-Ra, el rey.

Dios le ha hablado al rey en su sueño. Le ha revelado sus futuros designios para que los conozca y tome, en consecuencia, sus medidas.

- ¡Absolutamente! – exclamó de nuevo Amenhotep -. Nada me ha parecido más claro. Madre, nada fue más cierto a Mi Majestad, desde el principio, que lo que acaba de decir este cordero singular. No soy yo el que soñó, sino el rey, en la medida en que se puede disociarlos, siendo preciso que yo exista para que el rey pueda soñar. ¿No lo sabía el faraón y no juró, a la mañana siguiente, que el doble sueño tenía una importancia capital para el reino y debía ser interpretado a toda costa? Sin embargo, ese sueño no al rey como padre de los Países, sino en tanto que es a la vez su madre, pues el sexo del rey es doble. Mi sueño atañe a cuestiones de vida y muerte y al negro mundo subterráneo. Lo sabía y lo sé. Pero no sé más – Y cambiando de pronto -: ¿Por qué Mi Majestad olvida que nada sabe aún y que aguarda la interpretación? Tienes una manera – volviéndose a José – de dar la agradable impresión de que todo está maravillosamente esclarecido, siendo que hasta ahora no me has predicho sino lo que sabía ya. Pero ¿qué significa mi sueño y qué se propuso enseñarme?

- Faraón se equivoca – respondió José – si cree que lo ignoraba. Su servidor no puede sino pronosticarle lo que él ya sabe. ¿No viste las vacas que salían del agua en fila, y cada una ponía los pasos sobre los de la precedente, primero las gordas, luego las flacas, sin interrupción? ¿Qué surgió así del escondite, sin interrupción entre lo que se va y lo que llega?

- Los años – exclamó Amenhotep, haciendo restallar sus dedos.

- Evidentemente – dijo José -. No hay necesidad de que tal verdad salga de un caldero ni de que se tenga espuma en la boca y los ojos convulsos, para decir que las vacas son siete años, siete más siete. Y las espigas, brotadas la una tras la otra, en igual número, ¿representan, sin duda, algo muy diverso y excesivamente difícil de adivinar?

- No – exclamó el faraón, haciendo nuevamente restallar sus dedos -. También ellas son años.

- Cierto – respondió José -, según la divina razón, sobre la cual recae toda tu honra. En cuanto a saber por qué a las vacas reemplazaron unas espigas, siete fecundas y siete estériles, ¿necesitaremos un caldero tan grande como la luna? ¿Brotaría de allí la respuesta y nos haría ver las relaciones entre las espigas y las vacas y por qué motivo las siete primeras vacas eran tan gordas y las otras siete tan flacas? Que el faraón no haga traer un caldero en su trípode.

- ¡Anda a pasearte con tu caldero! – exclamó el rey -. ¿Es el momento para hablar de calderos, y qué utilidad podría prestarnos tal utensilio? La relación es evidente, clara como una joya del agua más pura. La relación entre la belleza y la fealdad de las vacas y de las espigas es la misma que entre las buenas y las malas cosechas. – Calló y miró hacia el vacío, abiertos los ojos -. Siete fértiles años vendrán – dijo con vehemencia -, y siete años estériles.

- Por cierto y muy pronto – dijo José -, pues esto te fue revelado dos veces.

El faraón volvió hacia él la mirada.

- No has caído muerto tras la profecía – dijo, con cierta admiración.

- Si mis palabras no adquirieran un sonido espantoso y criminal – replicó José -, diría que habría que asombrarse de que el faraón no caiga muerto, pues es él quien ha profetizado.

- No; lo dices adrede y te las arreglas para darme esa impresión – protestó Amenhotep -, porque eres hijo de una pareja de traviesos. ¡Cómo si yo hubiese profetizado e interpretado mis sueños! ¿Por qué no pude hacerlo antes de tu venida y sólo sabía lo que es falso, pero ignoraba lo que es verdadero? Pues tu interpretación es justa, no tengo de ello la menor duda en mi alma, y mi sueño único se reconoce exactamente en tu versión. Eres, en verdad, un cordero inspirado, pero de una clase absolutamente especial. No eres un esclavo del prototipo tiránico, brotado de las profundidades; no me has pronosticado primero un período maldito y luego un período bendito. Al contrario, la bendición ha precedido a la maldición; he ahí la originalidad.

- En ti está, Señor de los Países – respondió José -, y de ti ha dependido. Primero soñaste con vacas gordas y espigas henchidas, y luego con lamentables. Tú sólo eres el original.

(*Joseph und seine Brüder: Joseph, der Ernährer*, cap. III, "El faraón profetiza", 915-917).

Joseph lauschte ohne Affektation, in anständiger Haltung. Daβ er die Augen geschlossen hielt, während Pharao schilderte, war alles, wodurch er Verinnerlichung und tiene Versammlung seines Wesens auf das Erzählte merken lieβ; und er tat ein Übriges, indem er seine Augen noch eine Weile geschlossen hielt, als Amenhotep geendet hatte, und nun verhaltenen Atems wartete. So weit ging er, daβ er jenen da noch etwas warten lieβ und die Augen geschlossen hielt, während er die des Königs voller Erwartung auf sich gerichtet wuβte. Es war sehr still in der kretischen Loggia. Nur die Göttin-Mutter hustete sonor und klapperte mit ihren Behängen.

- Schläfst du, Lamm? – fragte Amenhotep endlich mit zaghafter Stimme.

- Nein, hier bin ich – antwortete Joseph, indem er ohne Übereilung die Augen öffnete vor Pharao. Allerdings sah er eher sozusagen durch diesen hindurch, als daβ er ihn angesehen hätte, oder vielmehr: sein Blick brach sich nachdenklich an des Königs Person und ging in sich selber, was den schwarzen Rahel-Augen sehr gut stand.

- Und was sagst du zu meinen Träumen?

- Deinen Träumen? – erwiderte Joseph.- Deinem Traume, meinst du. Zweimal träumen heiβt nicht zwei Träume haben. Du träumtest einerlei Traum. Daβ du ihn zweimal träumtest, erst in der einen Gestalt und dann in der anderen, hat nur den Sinn der Versicherung, daβ dein Traum sich gewiβlich erfüllen wird, und zwar bald. Ferner ist seine zweite Form nur die Erläuterung und die nähere Bestimmung dessen, was die erste gemeint.

- Das hat meine Majestät sich doch gleich gedacht! – rief Amenhotep. – Mutter, das war mein Gedanke, was das Lamm da sagt, daβ beide Träume im Grunde nur einer seien! Mir träumte das blühende Vieh und das garstige, und dann war es, als ob jemand sagte: "Hast du mich auch recht verstanden? So ist's gemeint!" Und mir träumten danach die Ähren, die prallen, die brandigen. Spricht doch auch wohl ein Mensch, sich auszudrükken, und versucht's dann noch einmal: "Mit anderen Worten", sagt er, "so und so". Mamachen, das ist ein guter Anfang der Deutung, den der prophetische Jüngling, der nicht schäumende, da gemacht hat. Diesen Anfang haben die Pfuscher vom Bücherhause gleicht verfehlt, und so konnte auch nachher nichts Gutes mehr kommen. Nun denn, fahre fort, Prophet, und deute! Was ist die einige Meinung meines doppelten Königstraums?

- Einerlei ist die Meinung, wie die beide Länder, und doppelt der Traum, wie deine Krone,- entgegnete Joseph. – Wolltest du das nicht sagen mit deinen letzten Worten, und sagtest es nur ungefähr, nicht aber von ungefähr? Was du meintest, verrietest du mit dem Wort "Königstraum". Krone und Schweif trugst du in deinem Traum, im Dunkeln hab ich's vernommen. Nicht Amenhotep warst du, sondern Nefer-Cheperu-Rê, der König. Gott sprach zum König durch seine Träume. Er zeigte Pharao an, was er vorhat in der Zeit, damit er es wisse und seine Maβregeln treffe gemäβ der Weisung.

- Absolut! – rief Amenhotep wieder. – Nichos war mir klarer! Mutter, nichos war meiner Majestät gewisser von Anfang an, als was das besondere Lamm da sagt: daβ nicht ich es war, der träumte, sondern der König, soweit das eben zu trennen ist und sofern nicht eben ich nötig war, damit der König träume. Hat nicht Pharao es gewuβt und dir geschworen gleich am Morgen, daβ der Doppeltraum reichswichtig war und darum unbedingt zu deuten? Aber er wurde dem König gesandt, nicht, sofern er der Vater, sondern sofern er die Mutter der Länder; denn des Königs Geschlecht ist doppelt. Dinge der Notdurch betraf mein Traum und der unteren Schwärze, ich wuβte und weiβ es. Aber weiter weiβ ich noch nicht, - besann er sich plötzlich. – Was ist das, daβ meine Majestät ganz und gar vergiβt, daβ sie welter noch gar nicht weiβ, und daβ die Deutung

noch aussteht? Du hast eine Art, - wandte er sich an Joseph, - es einem fröhlich vorkommen zu lassen, als sei alles schon schönstens gelöst und getan, da du mir bisher doch nur wahrgesagt hast, was ich ohnedies wuβte. Aber was bedeutet mein Traum, und wessen wollte er micht bedeuten?

- Pharao irrt,- erwiderte Joseph, - wenn er meint, er wüβte es nicht. Dieser Knecht vermag nichos anderes, als ihm wahrzusagen, was er schon weiβ. Sahst du die Kühe nicht, wie sie aus der Flut stiegen, eine nach der anderen, in einer Zeile, und folgten einander auf dem Fuβe, erst die fetten und dann die mageren, so heraus aus dem Behältnis der Ewigkeit, eins nach dem anderen, nicht neben einander, sondern im Gänsemarsch, und ist keine Lücke zwischen dem Gehenden und Kommenden und kein Unterbruch in der Zeile?

- Die Jahre! – rief Amenhotep, indem er vorstoβend mit den Fingern schnippte.

- Selbstverständlich,- sprach Joseph. – Das braucht aus keinem Kessel zu steigen, und darüber giba es kein Schäumen und Augenverdrehen, daβ die Kühe Jahre sind, sieben und sieben. Und die Ähren, die danach wuchsen, eine nach der anderen, in gleicher Zahl, die werden dann wohl etwas ganz verschiedenes und ungeheuer schwer zu Erratendes sein?

- Nein! – rief Pharao und schnippte von neuem. – Sie sind Jahren ebenfalls.

- Nach der Gottesvernunft allerdings,- antwortete Joseph, - und der sollte man wohl allerwege die Ehre geben. Daβ aber aus den Kühen Ähren wurden, in der zweiten Gestalt deines Traumes, sieben trächtige und sieben taube, da muβ nun wohl ein Kessel her, groβ wie der Mond, daβ uns heraussteige, wie das zusammenhängt, und welche nähere Bewandtnis es danach hat mit der Schönheit der sieben Kühe, die zuerst kamen, und der Häβlichkeit derer, die ihnen folgten. Pharao sei so gnädig, einen Kessel kommen zu lassen auf einem Dreifuβ.

- Aber geh doch mit deinem Kessel! – rief wieder der König. – Ist denn dies der Augenblick, von einem Kessel zu reden, und brauchen wir wohl einen solchen? Die Bewandtnis liegt j klar auf der Hand und ist durchsichtig wie ein Edelstein reinsten Wassers! Mit der Schönheit und Häβlichkeit der Kühe hat es Ähren-Bewandtnis und die Bewandtnis von Wuchs und Miβwuchs.- Er hielt inne und sah mit offenen Augen in die Lüfte hinaus. – Sieben fetten Jahre werden kommen,- sprach er entgeistert, - und sieben der Teuerung.

- Sicher und ohne Verzug,- sagte Joseph, - denn zweimal ward dir's verkündigt.

Pharao richtete die Augen auf ihn.

- Du bist nicht tot umgefallen nach der Weissagung,- sagte er mit einer gewissen Bewunderung.

- Klänge es nicht so gräβlich und sträflich,- erwiderte Joseph, - so müβte man sagen, es sei verwunderlich, daβ Pharao nicht tot umgefällt, denn er hat geweissagt.

- Nein, das sagst du nur so und hast es mir nur so vorkommen lassen, als ein Schelmensohn,- widersprach Amenhotep,- als ob ich selber geweissagt hätte und meine Träume gedeutet. Warum konnt' ich es denn nicht zuvor, ehe du kamst, und wuβte nur, was falsch war, nicht aber, was recht? Denn daβ diesen Deutung recht, darüber besteht nicht der leiseste Zweifel in meiner Seele, und genau erkennt mein einiger Traum sich in der Deutung wieder. Du bist wahrlich ein inspiriertes Lamm, aber von ausgesprochener Besonderheit. Denn du bist kein Sklave des bindenden Musters der Tiefe und hast mir nicht erst Fluchzeit und dann Segenzeit wahrgesagt, sondern umgekehrt, erst den Segen und dann die Heimsuchung, das ist das Originelle!

- Du warst es, Herr der Länder, - antwortete Joseph,- und es lag an dir. Denn du hast geträumt, nämlich zuerst die fetten Kühe und Ähren und dann die erbärmlichen, und bist der einzig Originelle.

(*Joseph und seine Brüder: Joseph, der Ernährer*, cap. III, "Pharao weissagt", 163-166).

37. (…) Probablemente, a aquella hora de la tarde se había dormido a causa del olor que despedía el laurel calentado por el sol; y tuvo un sueño que no lo trasladó a otro lugar, sino que allí mismo, donde se encontraba, vio y oyó algo que le impresionó

profundamente, de modo que más que de un sueño debería hablarse de una visión y de una revelación.

Ante él, por entre el trébol de la pradera, vio un cordero sangrante que le hablaba. Sangraba por el costado, abría su enternecedora boca y decía con voz temblorosa pero sumamente dulce y conmovedora:

- Probo, Probo, ¡escúchame! He de anunciarte algo grande.

A Probo se le llenaron los ojos de lágrimas al oír la voz del cordero, y su corazón se llenó de amor hasta desbordar.

- Cordero de Dios – dijo éste -, ¡claro está que te escucho! Te escucho con toda mi alma, pero sangras, tu sangre tiñe tu suave lana y cae hasta el trébol. ¿No puedo hacer nada por ti, lavar tu herida y curarla con bálsamo? Fervientemente ansío servirte así por amor.

- Déjalo – dijo el cordero -. Es muy necesario que yo sangre. ¿Oye lo que he de anunciarte! Habetis Papam. Se os ha elegido un papa.

- Caro cordero – respondió Probus en sueños o en éxtasis -, ¿cómo es posible? Symmachus y Eulalius han muerto, la Iglesia no tiene cabeza, la humanidad carece de juez y el trono del mundo está vacío. ¿Cómo he de interpretar tus amadas palabras?

- Como suenan – dijo el cordero -. Vuestra oración ha sido escuchada y la elección ha sido hecha. Pero tú has sido elegido para ser el primero en saberlo y para que tomes tus medidas en consecuencia. ¡Basta que tengas fe! El elegido debe también tener fe, por muy difícil que le resulte. Pues toda elección es difícil de entender e inaccesible a la razón.

- Lo suplico – dijo Probus sollozando, a causa de la conmovedora dulzura de la voz del cordero, y cayó de rodillas frente al banco -. Deja que lo oiga: ¿Cómo se llama?

- Gregorius – respondió el cordero.

- Gregorius – repitió el anciano subyugado -. Ahora que lo oigo, me parece como si no pudiera llamarse de otro modo, amado cordero. ¿Tendrás también la bondad de decirme dónde se encuentra?

- Lejos de aquí – replicó el cordero -. Y tú has sido escogido para ir a buscarle. ¡Ea, Probo! Ve en su busca de lugar en lugar por toda la cristiandad y no ahorres esfuerzos para este viaje, tanto si te conduce por altos y solitarios puertos entre las montañas como si te lleva a través de ríos violentos. El elegido habita en una escarpada peña completamente solo desde hace diecisiete años. Ve a buscarle y tráelo, pues suya es la Sede.

- Lo buscaré con todas mis fuerzas – aseguró Probus -. Sin embargo, enternecedor cordero, la cristiandad es muy ancha y grande. ¿He de recorrerla toda hasta tropezar con la peña que alberga al elegido? En mi humana debilidad, siento miedo ante tal misión.

- El que busca encontrará – dijo el cordero con voz especialmente conmovedora.

Y de repente se mezcló aroma de rosas con el amargo olor del laurel que envolvía en su asiento al romano, un aroma tan penetrante y agradable que era lo único que podía percibirse. Pues cada una de las gotas de sangre que caía al suelo de la herida del cordero y de su rizada piel se convertía allí mismo en una rosa roja completamente abierta, y pronto hubo muchas.

- Ten valor y atraviesa los Alpes – prosiguió el cordero, entre las rosas -. Pasa por el país de los alamanes, sin dejarte tentar por la idea de detenerte en el famoso Saint Gall, y prosigue tu camino en dirección a poniente y septentrión hasta el Mar del Norte. Si llegas a un país que linda con esa mar y que se vio asolado durante cinco años por una guerra de la que fue librado por una mano resoluta, vas bien. Dirígete hacia las colinas y montañas, los bosques, las espesuras y los despoblados de tal país. Cuando llegues a uno de estos últimos, toma posada en la casa de un pescador a la orilla de un lago. Él sabrá indicarte. Ahora ya lo has oído. ¡Cree y obedece!

Tras aquellas palabras, el cordero desapareció, y con él las rosas de sangre; pero Probus seguí aún arrodillado con las manos juntas ante el banco de las cabezas de Pan,

con las mejillas húmedas por las lágrimas que le habían hecho derramar la dulce voz del cordero y los conmovedores movimientos de su boca al hablar. Notó con la nariz un resto de olor a rosas en el aire y por unos instantes le pareció que seguía habiendo aún un vestigio de él, dominado y en cualquier caso pronto completamente eliminado por el olor del laurel.

(*Der Erwählte*, "La Revelación", 236-238).

Jetzt mochte er wohl im Duft des erwärmten Lorbeers eingeschlummert sein: denn er hatte ein Traumgesicht, das ihn jedoch nicht von seiner Stätte entführte, sondern wo er saβ, da sah und hörte er, was ihn aufs tiefste bewegte, so daβ man eher als von einem Traum von einer Vision und Offenbarung zu sprechen genötigt ist.

Vor ihm im Klee der Wiese stand ein blutendes Lamm und redete zu ihm. Es blutete aus der Seite, tat sein ergreifendes Lammesmaul auf und sprach mit zitternder, aber überaus süβ zu Gemüte gehender Stimme:

"Probe, Probe, höre mich! Groβes will ich dir verkünden."

Dem Probus schossen die Tränen in die Augen bei des Lammes Stimme, und sein Herz füllte sich mit Liebe zum Überströmen.

"Du Lamm Gottes", sagte er, "gewiβ, ich höre! Mit ganzer Seele höre ich, aber du blutest, dein Blut färbt dein sanftes Vlies und rinnt in den Klee. Kann ich nicht etwas für dich tun, deine Wunde waschen und sie mit Balsam pflegen? Innig verlangt mich nach solchem Liebesdienst."

"Laβ das gut sein", sprach das Lamm. "Es ist ser notwendig, daβ ich blute. Höre du, was ich dir zu verkünden habe! Habetis Papam. Ein Papst ist euch erwählt."

"Teures Lamm", antwortete Probus im Traum oder in der Entrückung, "wie das? Symmachus und Eulalius sind beide tot, die Kirche ist ohne Haupt, die Menschheit entbehrt der Richters, und der Stuhl der Welt steht leer. Wie soll ich deine lieben Worte verstehen?"

"Wie sie lauten", sagte das Lamm. "Euer Gebet ist erhört und die Wahl geschehen. Du aber bist erwählt, es zuerst zu vernehmen und deine Maβregeln danach zu treffen. Glaube nur! Der Erwählte muβ auch glauben, so schwer es ihm fallen möge. Denn alle Erwähltung ist schwer zu fassen und der Vernunft nicht zugänglich."

"Ich bete an", sprach Probus, schluchzend ob der rührenden Süβigkeit der Stimme des Lammes, und sank vor der Bank auf die Knie. "Laβ mich vernehmen: Wie heiβt er?"

"Gregorius", antwortete das Lamm.

"Gregorius", wiederholte der alte Mann überwältigt. "Da ich es höre, ist mir, als ob er gar nicht anders heiβen könnte, geliebtes Lamm. Willst du mich in deiner Güte auch wissen lassen, wo er ist?"

"Fern von hier", erwiderte das Lamm. "Und du bist ersehen, ihn einzuholen. Auf, Probe! Suche ihn von Land zu Land in der Kristenheit und laβ dich keine Mühen der Reise gereuen, sie führe nun hoch über öde Gebirgspässe oder über reiβende Flüsse. Auf einem wilden Stein sitzt der Erwählte ganz allein seit vollen siebzehn Jahren. Suche und hole ihn, denn ihm gehört der Stuhl."

"Ich will suchen mit allen meinen Kräften", versicherte Probus. "Aber, rührendes Lamm, die Kristenheit ist so weit und groβ. Muβ ich sie ganz durchforschen, bis ich auf den Stein stoβen, den der Erwählte einnimmt? In meiner Menschenschwäche zage ich vor der Sendung."

"Wer da sucht, der wird finden", sagte das Lamm mit besonders zu Herzen gehender Stimme, und auf einmal mischte sich in den bitteren Duft des Lorbeers, worin der Römer gesessen hatte, Rosenduft, so stark und lieblich, daβ man nur ihn noch wahrnahm. Denn jeder Blutstropfen, der aus des Lammes Wunde und von seinem lockigen Fell zu Boden rann, verwandelte sich dort in eine voll erblühte rote Rose, deren es bald sehr viele waren.

"Übersteige mutig die Alpen", fuhr das Lamm, in den Rosen stehend, zu reden foro. "Ziehe durchs Alamannenland, ohne dich etwa von dem berühmten Sankt Gallen

verlocken zu lassen, dort zu säumen, und richte dich weiter gen Abend und Mitternacht, gegen das Nordmeer. Kommst du in ein Land, das an dieses grenzt und fünf Jahre lang mit Krieg überzogen war, von dem eine festhaltende Hand es befreite, so bist du recht. Wende dich gegen seine Hügel und Berge, Wälder, Wildnisse und Einöden. In einer solchen kehre ein, in dem Haus eines Fischers auf dem Wert eines Sees. Bei ihm wirst du Weisung empfangen. Du hast gehört. Glaube und gehorche!"

Damit verschwand das Lamm nebst den Rosen seines Blutes; Probus aber fand sich noch immer mit gefalteten Händen vor der Bank mit den Pansköpfen kniend, die Wangen naβ von Tränen, die die süβe Stimme des Lammes und die ergreifenden Bewegungen seines Maules beim Sprechen ihm entlockt hatten. Er spürte mit der Nase in der Luft nach einem Rest von Rosenduft, und wirklich schien ihm für kurze Zeit noch eine Spur davon vorhanden, überwogen und bald gänzlich verdrängt allerdings vom Geruch des Lorbeers.

"Was ist mir da geschehen?" fragte er sich. "Es war eine Vision – die erste, die mir je zuteil wurde, denn es liegt sonst gar nicht in meiner Art. Faltonia pflegt mich einen trockenen Mann zu nennen, und es ist wahr: sie ist weit geistvoller als ich und studiert Theorien verdammt worden sind. Aber etwas Derartiges wie entschwunden, aber mein Herz wallt immer noch über von Liebe zu dem Lamm, und ich kann nicht zweifeln, daβ es mir die Wahrheit verkündet hat, und daβ uns wirklich ein Papst erwählt erstens damit sie sieht, welcher auβerordentlichen Erlebnisse meine Seele fähig ist, und zweitens, um ihre Meinung zu hören über die praktischen Folgerungen, die ich aus dem Vernommenen zu ziehen habe."

Damit machte er sich auf von seinen Knien und eilte so rasch, wie ein über Fünfzigjähriger sich noch bewegen mag, dem Palaste zu, wo er in einem der zehn oder zwölf wohnlichen Gemächer seine Gattin fand, wie sie der starkgeistigen Beschäftigung oblag, den Origines zu exzerpieren. Mit Erstaunen gewahrte die Matrone seine groβe Bewegung und hörte aufmerksam seinem überstürzten Berichte zu, den er mit vielen "Denke dir!", "Stell dir vor!" und "Achte wohl!" versah.

(*Der Erwählte*, "Die Offenbarung", 195-197).

38. Recordó con añoranza durante algunos años a María, una jovencita de cabello muy rubio, del color puro del oro, con una figurita erguida que no parecía sentir el peso de todo el metal que llevaba en la cabeza. La abordó una noche y, muy audaz como todos los tímidos cuando deciden ser atrevidos, le hizo en seguida una declaración de amor. María, que era, según le dijo, señora de compañía de una señora mayor, debía estar en un estado de ánimo similar al suyo, pues, con gran sorpresa de Alfonso acogió su declaración, que era sincera y llena de labia, un desahogo de sentimiento acumulado, con serenidad y cierta emoción. Tenía que marcharse pocos días después, pero, condescendiendo a sus ruegos insistentes, le concedió una cita a la que Alfonso no acudió. Las horas nocturnas de estudio habían ido convirtiéndose en el asusto más importante del día. La cita había sido fijada en esas horas y en el último momento decidió no ir. Más tarde su acción le causó un agudo remordimiento, pero no pudo repararla ya que jamás volvió a verla. (…)

Se durmió como un niño, sonriente y con los puños cerrados.

Soñó fantásticamente con María. La reconoció por cierto vestido de colores vivos. Ella le decía que ya sabía que no había podido ir a la cita por causas de fuerza mayor. Le disculpaba y le amaba.

(*Una vita*, cap VII, 77-90).

Rammentò per parecchi anni con rimpianto Maria, una giovinetta dai capella esattamente biondi, il colore puro dell'oro, una figurina diritta che non pareva accorgersi del peso del tanto metallo che portava in testa. L'affrontò una sera e audacísimo come sono tutti i timidi quando si costringono al coraggio, le fece subito una dichiarazione d'amore. Maria ch'era, a quanto essa gli disse, dama di compagnia

presso una vecchia signora, doveva trovarse in un statu d'animo simile al suo, perché, con sua grande sorpresa, ella accolse la sua dichiarazione ch'era sincera e parolaia, uno sfogo di sentimento accumulato, con serietà e con qualche commozione. Doveva partire pocchi giorni appresso, ma prima, in seguito alle sue preghiere insistente, gli accordó un abboccamento a cui egli non andò. Le ore di studio serali erano divenute nel frattempo la cosa più importante della sua giornata. L'abboccamento era statu fissato per quelle ore e all'ultimo momento egli aveva deciso di non andarci. Ebbe poi un cocente rimorso della sua azione, ma non potè ripararvi perché non la rivide di più. (...)

S'addormentò come un bambino, sorridente e coi pugni chiusi.

Sognò fantasticamente di Maria. La riconobbe a certo vestito dai colori vivaci. Gli diceva ch'ella già sapeva ch'egli all'appuntamento non aveva potuto venire per forza Maggiore. Lo scusava e l'amava.

(*Una vita*, cap VII, 65-78).

39. (…) El hecho era que no recordaba haberse recostado de nuevo, y se daba cuenta de que aún se hallaba en el mismo lecho, oprimiendo contra la almohada la dolorida cabeza.

De repente se sintió mejor, más cómodo y sin dolores. Estuvo inmóvil, temiendo que su bienestar se desvaneciera. Ciertamente no dormía, pero descansaba agradablemente.

Nunca recordó cómo había sido el paso, pero de improviso se vio en un lugar totalmente diferente y en un estado de ánimo muy distinto.

Yacía en su lecho, en su casa, en la enorme habitación bien aireada, y el sol de verano entraba por una de las ventanas abiertas. Estaba convaleciente de una larga enfermedad y tan débil que no lograba apartar las mantas que le oprimían el pecho. Pero ésta era la única molestia, pues por lo demás se sentía contento, alegre. Miraba fijamente el haz de luz que iluminaba una inmensidad de corpúsculos suspendidos en el aire, es niebla ligera que el sol descubre en la atmósfera más pura. Estaba contento porque sabía que, de allí a pocos días, se le permitiría salir al aire y al sol. Estaba contento porque sentía que en la cocina próxima se movía su madre, joven aún, y canturreaba trabajando para él. De allí le llegaba el sonido monótono que la madre producía picando carne con un cuchillo; pero en los oídos tenía otro ruido monótono, un dulce zumbido, una nota sostenida que le adormecía.

Debía haber entrado alguien en el pequeño pasillo, pues oía en las piedras el paso de un pie pequeño y el frufrú de un vestido. Una voz dulce de mujer sonó ante su puerta: "¿Cómo está, Alfonso?"; por dulce que fuera, aquella voz se volvía desagradable, pues se repetía y resonaba en todos los huecos de la gran casa. ¿De quién era? Le parecía conocidísima. La relacionó con todas las voces de mujer que conocía y no coincidía con ninguna. "¡Ah! ¡Sí! ¡Francesca!" Fue presa de un profundo malestar y pensó: "Si se ha establecido en el pueblo, robará la tranquilidad a todos sus habitantes".

La puerta se había abierto y en seguida la habitación fue invadida por un tumulto de sonidos: los carros que pasaban por la calle y el griterío prolongado de los carreteros. Con movimiento instintivo, había cerrado los ojos para aislarse. Era su madre. La vio antes de que llegara a su cama y vio su sonrisa, satisfecha por encontrarlo tan tranquilo. Se inclinó sobre él y le besó, pero justo en la cavidad de su oído. Sintió un dolor agudo, como si algo le hubiera estallado dentro, y despertó.

(*Una vita*, cap. XVI, 286-287)

(…) Il fatto si è che non ricordava di essersi steso di nuevo e che ben s'avvedeva di essersi steso di nuevo e che ben s'avvedeva di trovarse ancora sempre nel medesimo letto e premendo sul guanciale la testa che gli doleva.

Si sentì tutt'ad un tratto meglio, più comodo nel letto e senza dolori. Stette immoro temendo di far svanire il suo benessere. Certamente non dormiva ma riposava aggradavolmente.

Non si rammentò mai come il passaggio fosse avvenuto, ma improvisamente egli si vide in tutto altro luogo e in statu d'animo ben differente.

Giaceva nel suo letto, a casa, nello stanzone bene arieggiato e il sole d'estate entrava da una delle finestre aperte. Era convalescente di una lunga malattia e debole tanto che non gli riusciva di spostare le coperte che gli opprimevano il petto. Ma questo era l'unico disturbo perché del resto si sentiva lieto, allegro. Fissava il fascio di luce che illuminava un'immensità di corpuscoli sospensi nell'aria, una nebbia leggera che il sole scopre nell'atmosfera più pura. Era lieto perché sapeva che di là a pochi giorni gli sarebbe statu permesso di uscire all'aria e al sole. Era lieto perché nella cucina vicina sentiva muoversi la madre giovine ancora e la quale canticchiava laborando per lui. Di là gli giungeva il suono monotono che la madre produceva pestando della carne con un cotello, ma nelle orecchie aveva un altro rumore monotono, un ronzio dolce, una nota tenuta che lo addormentava.

Doveva essere entrato qualcuno nel piccolo corridoio perché sulle pietre sentiva il suono di un piccolo piede e il fruscio di una veste. Proprio dinanzi alla sua porta risonò una dolce voce di donna: - Come sta Alfonso? – Per quanto dolce diveniva disaggradevole quella voce perché si ripeteva e risonava in tutti i vuoti della grande casa. Di chi tutte le voci di donna che conosceva e con nessuna s'accordava. – Ah! sì! Francesca! – e lo colse un profondo malessere e pensò: - Se s'è stabilita nel villaggio ruberà la quiete a tutti i suoi abitanti.

La porta s'era aperta e subito la stanza era stata invasa da un tumulto di suoni dei carri che passavano sulla via e dei gridii prolungati dei carrettieri. Con movimento istintivo egli aveva chiuso gli occhi per isolarsi. Era sua madre. Prima ch'ella giungesse al suo letto egli la vide e vide il suo sorriso soddisfatto al trovarlo tanto quieto. Ella si chinò su lui e lo baciò, ma giusto sulla cavità dell'orecchio. Egli senti un acuto dolore come se dentro qualche cosa fosse scoppiato e si svegliò.

(*Una vita*, cap. XVI, 267-268)

40. Se acostó sorprendido de lograr al fin tranquilizarse con un frío razonamiento. Durmió profundamente y tuvo un sueño fantástico, como no los había tenido desde su infancia. Cabalgaba por los aires sobre vigas de madera, caminaba a pie enjuto por el agua y era señor de un vasto país.

Pero al día siguiente le ocurrió una cosa de la que su raciocinio no pudo consolarle; era una verdadera desgracia lo que le caía, y sólo entonces pudo considerarse perseguido.

(*Una vita*, cap. XX, 362-363)

Egli si coricò tutto sorpreso che finalmente gli fosse riuscito di quietarsi da sé con un freddo ragionamento. Dormì profundamente e fece un sogno fantastico come non ne aveva più fatti dalla sua infanzia. Cavalgava per l'aria su travi di legno, caminava a piede asciutto sull'acqua ed era signore di un vasto paese.

Ma il giorno appresso gli accadde cosa per cui il ragionamento più non bastò a consolarlo; era una vera disgrazia che gli toccava e allora appena potè dirsi perseguitato.

(*Una vita*, cap. XX, 340).

41. Encendió la vela con ademanes lentos, como para retrasar lo más posible el momento de verse ya metido en la cama, sin poder hacer ya nada más ni tener ganas de dormir.

Le pareció que alguien estaba hablando en el cuarto de Amalia. Al principio creyó que se trataría de una alucinación. No eran gritos alterados; parecía un tranquilo murmullo de conversación. Entreabrió cautelosamente la puerta del cuarto y ya no le cupo la menor duda: Amalia estaba hablando con alguien.

- Sí, sí, eso es precisamente lo que quiero – había dicho con voz clarísima y tranquila.

Corrió a buscar la vela y volvió a venir. Amalia estaba sola. Estaba soñando. Yacía boca arriba, con uno de los brazos delgados doblado desnudo bajo la cabeza y el otro extendido sobre la colcha gris. La mano cerúlea resultaba encantadora encima de la colcha gris. En cuanto le dio la luz en la cara, enmudeció y su respiración se hizo más agitada; intentó varias veces mudar de postura y buscar otra más cómoda.

Volvió a su cuarto con la vela y se dispuso a acostarse. Por fin sus pensamientos habían tomado un sesgo distinto. ¡Pobre Amalia! Tampoco la vida debía de ser muy alegre para ella. Aquel sueño que, a juzgar por la voz debía de ser alegre, no era más que una reacción natural contra la triste realidad.

Al poco rato volvieron a resonar en la estancia vecina aquellas palabras tranquilas, casi deletreadas. Volvió a acercarse a la puerta medio desnudo. Existía una vaga ilación entre las palabras aisladas, pero lo que no podía ponerse en duda era que Amalia estaba dirigiéndose a un ser muy querido. En el tono y en el sentido había una gran ternura, una gran condescendencia. Por segunda vez aludió a aquella otra persona – a la que se imaginaba estarse dirigiendo – había adivinado sus deseos.

- ¿Eso es lo que vamos a hacer? ¡No me lo esperaba!

Luego una pausa, interrumpida por sonidos indiferenciados, a través de los cuales se infería que el sueño continuaba, y luego más palabras expresando el mismo concepto. Se quedó largo rato a la escucha. Cuando ya estaba a punto de irse, una frase le detuvo:

- En viaje de novios todo está permitido.

¡Pobre chica! Estaba soñando con una boda. Emilio se sintió avergonzado de espiar de aquel modo los secretos de su hermana y cerró la puerta. Procuraría olvidar que había oído aquellas palabras. Su hermana no debía sospechar nunca que él tuviera la menor noticia de aquellos sueños.

Una vez acostado, sus pensamientos ya no volvieron a Angelina. Se quedó mucho rato escuchando aquellas palabras que le llegaban atenuadas, tranquilas y suaves de la otra habitación. Fatigado y con la mente bloqueada a cualquier emoción, se sentía casi feliz. En cuanto rompiera sus relaciones con Angelina, se dedicaría por entero a su hermana. Viviría para cumplir con su deber.

(*Senilità*, cap. VI, 131-133)

Accese la candela, lento nei movimenti per ritardare quanto più poteva il momento in cui si sarebbe trovato sdraiato in quel letto senz'aver più nulla a fare e senza poter dormire.

Gli parve che nella stanza di Amalia si parlasse. Da prima credette fosse un'allucinazione. Non erano grida eccitate; parevanno delle calme parole di conversazione. Socchiuse con prudenza la porta della stanza e non ebbe più dubbi. Amalia parlva con qualcuno: - Sì, sì, è proprio quello ch'io voglio – aveva detto con voce chiarissima e calma.

Egli corse a prendere la candela e ritornò. Amalia era sola. Sognava. Giaceva supina, uno dei bracci esili denudato piegato sotto il capo, l'altro steso sulla coperta grigia lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia. Non appena la sua faccia fu tocca dalla luce, ella tacque, il suo respiro divenne più afanoso; fece più volte il tentativo di lasciare quella posizione divenutale incresciosa.

Egli riportò il lume nella propria stanza e s'accinse a coricarsi. I suoi pensieri avevano presa finalmente una nuova direzione. Povera Amalia! Neppure per lei la vita doveva essere troppo lieta. Il sogno che, a quanto potevase arguire dalla voce, doveva essere lieto, non era altro che la naturale reazione alla triste realtà.

Poco dopo, quelle stesse parole, calme, quasi sillabate, echeggiarono di nuevo nella stanza vicina. Seminudo tornò alla porta. Un certo nesso non v'era fra le singole parole, ma (come dubitarne?) ella parlava con persona che amava molto. Nel suono en el senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta ella disse che l'altra persona – quella cui ella imaginaba di parlare – aveva indovinati i suoi desideri: - È proprio così che faremo? Non lo speravo! – Poi un intervallo,

interrotto però da suoni indistinti, per cui si capita che il sogno continuava sempre, e di nuevo altre parole ch'esprimevano sempre lo stesso concetto. Longamente egli stette là ad origliare. Quando stava per ritirarsi una frase completa lo fermò: - In viaggio di nozze tutto è permesso.

Disgraziata! Ella sognava nozze. Egli si vergognò di sorprendere a quel modo i segreti della sorella e chiuse la porta. Avrebbe dimenticato di aver udite quelle parole. Mai la sorella avrebbe dovuto sospettare ch'egli áspese qualche cosa di quei suoi sogni.

Coricatosi non tornò col pensiero ad Angiolina. Longamente stette a sentire le parole che gli pervenivano attutite, calme e dolci dall'altra stanza. Stanco, la mente chiusa a qualunque emozione, egli si sentì quasi felice. Rotta la relazione con Angiolina egli si sarebbe potuto dedicare interamente alla sorella. Sarebbe vissuto al dovere.

(*Senilità*, cap. VI, 98-99).

42. Fue arrancado a tan dulces sueños por la voz de Amalia que resonaba tranquila y nítida en el cuarto de al lado. Se sintió aliviado de que le sacaran de su pesadilla y saltó de la cama. Se quedó a la escucha, oyendo durante un buen rato palabras sueltas entre las cuales no se descubría más conexión que la de su gran dulzura. Eso era todo. La soñadora volvía a desear algo que también otro deseaba. A Emilio le pareció entender que quería incluso más de lo que le pedían: quería que el otro exigiese. Era en realidad un sueño de sumisión. ¿Tal vez el mismo de la noche anterior? Aquella pobre mujer se había fabricado una segunda vida y la noche le otorgaba aquel poco de felicidad que le negaba el día.

¡Esteban! Acababa de pronunciar el nombre de pila de Balli.

"¡También ella!", se dijo Emilio.

¿Cómo no había caído antes en la cuenta? Amalia no se animaba más que cuando Balli venía a la casa. Es más, ahora se percataba de que con el escultor manifestaba siempre la misma sumisión que ahora le tributaba en sueños. En sus ojos grises brillaba una luz nueva cuando los posaba sobre él. No cabía la menor duda. También Amalia estaba enamorada de Balli.

Por desgracia, aunque se volvió a acostar, Emilio no fue capaz de conciliar el sueño. Recordaba con amargura cómo se jactaba Balli de los amores que despertaba y cómo declaraba, con sonrisa de persona satisfecha, que en el único terreno donde le faltaba triunfar en la vida era el terreno artístico. Luego cayó en un largo duermevela y tuvo unos sueños muy absurdos. Balli abusaba de la sumisión de Amalia y luego se negaba riendo a cualquier tipo de reparación. Una vez espabilado, no se consideró ridículo por haber soñado eso. De un hombre tan corrompido como Balli y una mujer tan ingenua como Amalia se podía esperar todo. Decidió tomarse en serio la curación de Amalia. Empezaría por alejar de su casa al escultor, el cual se había convertido de poco tiempo a esta parte, aun sin querer, en portador de desgracia. Si no hubiera sido por él, las relaciones con Angelina habrían transcurrido más dulcemente y no se habrían visto tan amargamente enturbiadas por los celos. Incluso la ruptura habría sido más llevadera.

(*Senilità,* cap. VIII, 164-166).

Fu strappato a questi sogni dalla voce di Amalia ch'echeggiava tranquilla e sonora nella stanza vicina. Egli provò un sollievo ad essere statu tratto dal suo incubo e saltò dal letto. Si apostó ad origliare. Udì per lungo tempo delle parole in cui non scopriva altro nesso che una grande dolcezza; nient'altro! La sognatrice voleva di nuovo qualche cosa che altri voleva; ad Emilio parve di scoprire ch'ella volesse anche di più di quanto le si chiedesse: voleva che altri esigesse. Era proprio un sogno di sommissione. Forse il medesimo della notte prima? Quella disgraziata s'era costruita una seconda vita; la notte le concedeva quel po' di felicità que el giorno le rifiutava.

Stefano! Ella aveva pronunziato el nome di battesimo del Balli. – Anche costei! – pensò Emilio con amarezza. Come non se ne era accorto prima? Amalia non si animava che quando veniva il Balli. Anzi ora s'accorgeva ch'ella aveva sempre per lo scultore quella stessa sommissione che ora gli tributava in sogno. Nel suo occhio grigio

brillava una nuova luce quando lo posava sullo scultore. Non v'era alcun dubbio. Anche Amalia amava il Balli.

Fu una sventura ch'Emilio, ricoricatosi, non pigliasse sonno. Ricordava con amarezza come il Balli si vantasse degli amori ch'egli destava e come, con un sorriso di persona soddisfatta, dicesse che l'unico suceso che gli mancasse nella vita era il suceso artistico. Poi, nel lungo dormiveglia in cui piombò, fece dei sogni assurdi. Il Balli abusava della sommissione d'Amalia, e rifiutava ridendo qualsiasi riparazione. Il sognatore, ritornato in sé, non derise se stesso per quei sogni. Fra un uomo tanto corrotto era possibile. Risolse d'imprendere la guarigione d'Amalia. Avrebbe incominciato coll'allontanare di casa lo scultore, il quale, da qualche tempo, benché senza sua colpa, era divenuto apportatore di sventura. Se non ci fosse statu lui, la relazione con Angiolina sarebbe stata più dolce, non complicata da tanta amara gelosia. Anche la separazione sarebbe stata ora più facile.

(*Senilità,* cap. VIII, 116-117).

43. (…) Me acosté y me quedé dormido al instante, con pérdida de conciencia completa y agradable y –estoy seguro- no interrumpida por asomo de sueño alguno.

En cambio, anoche, tras haber pasado parte de la jornada de ayer recogiendo estos recuerdos míos, tuve un sueño vivísimo, que, con enorme salto, me transportó a aquellos días. Volvía a verme con el doctor en la misma habitación donde habíamos discutido sobre las sanguijuelas y camisas de fuerza, en esa habitación que ahora tiene aspecto muy distinto porque es el dormitorio mío y de mujer. Yo enseñaba al doctor el modo de cuidar y curar a mi padre, mientras que él (no viejo y decrépito como ahora, sino fuerte y nervioso como era), con las gafas en la mano y los ojos desorientados, gritaba airado que no valía la pena hacer tantas cosas. Decía esto exactamente: "¡Las sanguijuelas lo devolverán a la vida y al dolor y no hay que aplicárselas!" En cambio, yo daba puñetazos sobre un libro de medicina y gritaba: "¡Las sanguijuelas! ¡Quiero las sanguijuelas! ¡Y también la camisa de fuerza!"

Al parecer, mi sueño fue ruidoso, pues mi mujer lo interrumpió despertándome. ¡Sombras lejanas! Yo creo que para veros hace falta un auxilio óptico y éste es el que os invierte.

(*La coscieza di Zeno,* cap. IV "La morte di mio padre", 125-126).

(…) Mi coricai e m'addormentai subito, con completa, gradevole perdita della coscienza e – ne son sicuro – non interrotta da alcun barlume di sogno.

Invece la notte scorsa, dopo di aver paseata parte della giornata di ieri a raccogliere questi miei ricordi, ebbi un sogno vivissimo che mi riportò con un salto enorme, attraverso il tempo, a quei giorni. Mi rivedevo col dottore nella stessa stanza che ora ha tutt'altro aspetto perché è la stanza da letto mia e di mia moglie. Io insegnavo al dottore il modo di curare e Guatire mio padre, mentre lui (non vecchio e cadente com'è ora, ma vigoroso e nervoso com'era allora) con ira, gli occhiali im mano e gli occhi disorientati, urlava che non valeva la pena di fare tante cose. Diceva proprio così: "Le mignatte lo richiamerebbero alla vita e al dolore e non bisogna applicargliele!" Io invece battevo il pugno su un libro di medicina e urlavo: "Le mignatte! Voglio le mignatte! Ed anche la caricia di forza!"

Pare che il mio sogno si sia fatto rumoroso perché mia moglie l'interruppe destandomi. Ombre lontane! Io credo che per scorgervi occorra un ausilio ottico e sia questo che vi capovolga.

(*La coscieza di Zeno,* cap. IV "La morte di mio padre", 44).

44. Tuve un sueño extraño: no sólo besaba el cuello de Carla, sino que, además, me lo comía. Ahora bien, era un cuello al que las heridas que yo le inflingía con furiosa voluptuosidad no hacían sangrar, por lo que seguía cubierto por su blanca piel e inalterado era su forma levemente arqueada. Carla, abandonada entre mis brazos, no parecía sufrir de mis mordiscos. En cambio, quien sufría era Augusta, que había

aparecido de improviso. Para tranquilizarla le decía: “No me lo comeré todo: dejaré un poco para ti”.

(*La coscieza di Zeno,* cap. VI “La moglie e l’amante”, 256).

Ebbi un sogno bizzarro: non solo baciavo il collo di Carla, ma lo mangiavo. Era però un collo fatto in modo che le ferite ch’io le infiggevo con rabbiosa voluttà non sanguinavano, il collo restava perciò sempre coperto dalla sua bianca pelle e inalterato nella sua forma lievemente arcuata. Carla, abbandonata fra le mie braccia, non pareva seffrisse dei miei morsi. Chi invece ne soffriva era Augusta che improvvisamente era accorsa. Per tranquillarla le dicevo: “Non lo manigero tutto: ne lascerò un pezzo anche per te”.

(*La coscieza di Zeno,* cap. VI “La moglie e l’amante”, 161).

45. Pero precisamente entonces corrí el peligro de convertirme en un marido menos bueno. Di un gran disgusto a mi mujer, sin querer por un sueño que le comuniqué inocentemente.

Este era el sueño: estábamos los tres, Augusta, Ada y yo, asomados a una ventana y precisamente la más pequeña que había en nuestras tres casas, es decir, que estábamos en la ventana de la cocina de mi suegra, que en la realidad da un pequeño patio, mientras que en el sueño daba al Corso. En el pequeño alféizar había tan poco espacio que Ada, que estaba en el centro y se sostenía en nuestros brazos se pegaba a mí. Yo la miré y vi que sus ojos habían recuperado su frialdad y precisión y las líneas de su cara purísima hasta la nuca, que yo había visto tantas veces, cuando me daba la espalda. Pese a tamaña frialdad (tal me parecía su salud), seguía pegada a mí, como había creído que lo estaba la noche de mi compromiso con Augusta en torno al velador parlante. Dije, alegre, a Augusta (haciendo, desde luego, un esfuerzo para ocuparme también de ella): “¿Ves cómo se ha curado? Pero, ¿dónde está Basedow?” “¿No lo ves?”, preguntó Augusta, que era la única de los tres que conseguía ver la calle. Con esfuerzo nos asomamos también nosotros y divisamos una gran multitud, que avanzaba amenazante y gritando. “Pero ¿dónde está Basedow?”, volví a preguntar. Después lo vi. Era él quien avanzaba tras aquella multitud: era un viejo harapiento, cubierto con un gran abrigo hecho jirones, pero de brocado rígido, con su gran cabeza cubierta de una melena blanca y desordenada, agitada por el viento y los ojos salidos de las órbitas, que miraban ansiosos, con una mirada, que yo había visto en animales perseguidos, de miedo y amenaza. Y la multitud gritaba: “¡Matad al apestado!”

(*La coscieza di Zeno,* cap. VII “Storia di un’associazione commerciale”, 372-373).

Ma proprio allora corsi il rischio di divenire un marito meno buono. Diedi un grande dolore a mia moglie, senza mia colpa, per un sogno cui innocentemente la feci addirittura partecipe.

Ecco il sogno: eravamo in tre, Augusta, Ada ed io che ci eravamo affacciati ad una finestra e precisamente alla più piccola che ci fosse stata nelle nostre tre abitazioni, cioè la mia, quella di mia suocera e quella di Ada. Eravamo cioè alla finestra della cucina della casa di mia suocera che veramente si apre sopra un piccolo cortile mentre nel sogno dava proprio sul Corso. Al piccolo davanzale c’era tanto poco spazio che Ada, che stava in mezzo a noi tenendosi alle nostre braccia, aderiva proprio a me. Io la guardai e vidi che il suo occhio era ridivenuto freddo e preciso e le linee della sua faccia purissime fino alla nuca ch’io vedevo coperta dei suoi riccioli lievi, quei riccioli che io avevo visti tanto spesso quando Ada mi volgeva le spalle. Ad onta di tanta freddezza (tale mi pareva la sua salute) essa rimaneva aderente a me come avevo creduto lo fosse quella sera del mio fidanzamento intorno al tavolino parlante. Io, giocondamente, dissi ad Augusta (certo facendo un sforzo per occuparmi anche di lei): “Vedi com’è risanata? Ma dov’è Basedow?” “Non vedi?” domandò Augusta che era la sola fra di noi che arrivasse a guardare sulla via. Con un sforzo ci sporgemmo anche noi e scorgemmo una grande folla che s’avanzava minacciosa urlando. “Ma dov’è Basedow?” domandai

ancora una volta. Poi lo vidi. Era lui che s'avanzava inseguito da quella folla: un vecchio pezzente coperto di un grande mantello stracciato, ma di broccato rigido, la grande testa coperta di una chioma bianca disordinata, svolazzante all'aria, gli occhi sporgenti dall'orbita che guardavano ansiosi con uno sguardo ch'io avevo notato in bestie inseguite, di paura e di minaccia. E la folla urlava: "Ammazzate l'unture!"

(*La coscieza di Zeno,* cap. VII "Storia di un'associazione commerciale", 267).

46. Pero estaba visto que no iba a poder conciliar el sueño en paz. La llegada a Mestre fue como la marabunta. Era como si una máquina potentísima tratase de arrastrar chatarra amontonada. Aghios se incorporó sobresaltado. Vio a Bacis sosegado e inmóvil que con su mano sobre la cara tranquilamente se acomodaba mejor sobre la almohada, murmurando:

- Es por no llevar freno Westinghouse.

¿Cuándo empezó a soñar el señor Aghios? Seguro que no inmediatamente después de salir de Mestre. Ya cerca de Gorizia, cuando se despertó a eso de las cuatro de la madrugada, con la distancia que hay, el sueño tendría que habría tenido que olvidársele, como cualquier otra imagen de las que seguramente vivifican hasta el dormir más profundo. Más bien es de suponer que el sueño se produjese algunas estaciones antes de Gorizia, cuando ya iba menos profundamente dormido y alguna célula despierta pudo velar por el sueño y retenerlo.

Quién sabe, además, si el sueño sería exactamente el que luego el señor Aghios recordó. Cuando se desierta uno de un sueño, en seguida interviene la mente analítica para hacerlo coherente y completarlo. Es como querer sacar una carta de un telegrama. Un sueño es como una sucesión de fogonazos y para que haya argumento hace falta que el fogonazo se convierta en luz duradera y sea reconstruido hasta cuando no se vio nada porque no había luz. En una palabra, que el recuerdo de un sueño nunca es el sueño mismo. Es como un polvillo que se deshace.

Total, que el señor Aghios se dirigía hacia el planeta Marte, echado encima de un carrito que se movía a través del espacio como sobre raíles. Iba echado boca abajo, y el carrito, en vez de un fondo liso, tenia tablas sobre las cuales apoyaba él su dolorido cuerpo. Una de las tablas se le clavaba contra el pecho y hacía más incómodo el bolsillo que tenía allí. Debajo de él estaba el espacio infinito y encima lo mismo. La tierra ya no se veía y Marte todavía tampoco, ni se llegó a ver.

El señor Aghios se sentía muy libre, mucho más que en la plaza de San Marco, casi demasiado. Miraba alrededor de sí y no veía otra cosa que el espacio luminoso. ¿Dónde ejercer si libertad, si no existía esclavitud alguna? ¿Y a quién hablarle de la propia libertad? Para sentirla es fundamental poder jactarse de ella.

Hasta dentro del sueño el señor Aghios seguía con sus reflexiones. Pensó: "Pues no estoy solo, porque mi libertad va conmigo. Lo único molesto es ese bolsillo del pecho que se me clava".

Pero cuanto más avanzaba por el espacio, más solo se sentía. Ya que iba a Marte pensó, con ese sentimiento de omnipotencia que se da en los sueños, que era dueño de forjarse aquel planeta a su manera. Se lo imaginó de antemano; lo poblaría de gente que entendiese su lengua, mientras que en cambio él no pudiese entender la de ellos. Así él les comunicaría su propia libertad e independencia, pero ellos no podrían encadenarle contándole sus historias, que de fijo que no les faltarían ganas.

Una voz, procedente del punto de partida, ya tan lejano, le preguntó de pronto: "¿Me llevas contigo?" Seguro que era su mujer. Pero el señor Aghios no quería rémoras a su libertad; hizo como que no la oía y se apretó más con el cuerpo contra el carro para ocultarse, pero pensaba: "¿Habré olvidado algún recado de mi mujer?" Con que siguió a enorme velocidad, aunque se notaba poco por la falta de cosas y de aire, y mientras corría, pensó: "No me gusta que mi hijo se quede solo".

Luego le llegó la voz débil y lejana de Bacis preguntándole: "¿Me lleva con usted?" Pensó que con Bacis a cuestas sí que se vería privado de toda libertad. Tan absorbente como era, era inútil pensar en hablar más que de los problemas suyos. Le

había invitado ya a una excursión en góndola, un viaje como éste no se lo iba a pagar también, era absurdo. ¿Ir al planeta Marte para seguir hablando de Torlano? Pues vaya un plan.

El señor Aghios se apretó aún más contra el carrito para esconderse mejor.

Una voz dulce, musical y cercanísima le preguntó entonces: "¿Me llevas? Estoy preparada". En los sueños el simple eco de una palabra describe enteramente a la persona que la ha pronunciado. Era Ana, la muchachita alta, rubia, de rasgos delicados, excepto las manos, ásperas del rudo trabajo. Aquella Ana que se había dejado engañar por la sinceridad de la carne.

Los instintos paternales del señor Aghios sufrieron una profunda conmoción. La llevaría con él para alejarla de Berta y de Giovanni, que no hacían más que mortificarla, y hasta de Bacis, que tampoco era tan de fiar, que la había engañado con aquello de la sinceridad de la carne.

Y de pronto la tuvo montada en el carrito, debajo de él mismo, cubierta con aquellos harapos que eran todo su adorno, pero que hacían resaltar todas las bellezas de su cuerpo flexible y juvenil, no deformado aún por la incipiente maternidad. Los cabellos rubios revoloteaban al aire aquel que tenían debajo de ellos. Ahora tendría que haber desaparecido la molestia del bolsillo del pecho, pero todavía notaba un peso allí, debía de ser que Ana se le agarraba para sentirse segura.

Y siguieron así, en silencio, mientras el señor Aghios se decía: "Es como un a hija. Yo la enseñaré a que no vuelva a fiarse de ningún tipo de sinceridad".

Ahora de pronto el motor del carrito se había puesto a hacer un ruido endiablado. Resonaba por todo el espacio. Y Aghios se preguntó: "Pero, ¿cómo, siendo mi hija, la voy a llevar así debajo de mí? ¿Es que el sexo no pinta nada? Yo no la deseo". Pero gritó: "¡Y qué! Soy el padre, un padre bueno y virtuoso".

De repente Ana estaba sentada al otro extremo del carrito, lejos de él, con gran peligro de caerse al horrible espacio, y Aghios le gritó: "Vuelve, mujer, vuelve aquí, ¿no ves que en este chisme no podemos ir de otra manera?" Y Ana, sumisa, volvió con él y se puso como antes, mejor que antes todavía. Y como el espacio era infinito, aquella postura tenía que durar eternamente.

¡Un estallido! ¿Es que habrían llegado al planeta?

Efectivamente, el tren, al pararse bruscamente, parecía querer hacerse trizas. El señor Aghios se puso en pie de un salto. Se ahogaba, pero llegaba a reconocerse. Entre aquel carrito y este tren existía una confusión imposible de desentrañar. Y el mismo contraste confuso había entre la alegría recién experimentada y la vergüenza que le invadía ahora. Pero la bondad del señor Aghios no tenía límites ni siquiera para consigo mismo. Se dijo: "Y yo qué culpa tengo". Y sonrió.

(*Corto viaggio sentimentale,* VI, "Venezia-Pianeta Marte", 108-110)

Ma ancora una volta il suo sonno fu interrotto. L'arrivo a Mestre somigliò alla fine del mondo. Pareva come se una macchina potente si fosse messa a movere della ferramenta accatastata. L'Aghios spaventato si rizzò. Arrivò a vedere il Bacis tranquillo e immoto, la mano sempre sulla faccia, eppoi, tranquillizzato, lasciò ricadere la testa pesante sul guanciale mormorando: "Manca il freno Westinghouse".

Quando sognò il signor Aghios? Certo non subito dopo abbandonato Mestre. Presso Gorizia, quando, alle quattro della mattina, il signor Aghios si destò, la distanza è lunga e il sogno sarebbe stato dimenticato come ogni altro sogno che certamente allieta anche il sonno più profondo. È piuttosto da supporsi che il sogno si sia prodotto in qualche stazione poco prima di Gorizia, quando il sonno fu meno profondo e qualche cellula desta potè sorvegliare e ritenere il sogno.

Chissà poi se il sogno fu proprio quello che il signor Aghios ricordò. Quando ci si desta da un sogno, subito interviene la mente analizzantrice per connetterlo e completarlo. È come se volesse fare una letrera da un dispaccio. Il sogno è come una sequela di lampi e per farne un'avventura bisogna che il lampo devenga luce

permanente e sia ricostituito anche quando non si vide perchè non illuminato. Insomma il ricordo del sogno non è mai il sogno stesso. È come una polvere che si scioglie.

Insomma il signor Aghios era avviato verso il pianeta Marte, sdraiato su un carrello che si moveva traverso lo spazio come sulle rotaie. Egli vi era sdraiato bocconi e invece di pavimento il carrillo aveva delle assi su cui, colorante, poggiava il suo corpo. Una delle assi passava sul suo petto e rendeva più pesante la tasca che vi era. Sotto a lui c'era lo spazio infinito e al di sopra anche. La terra non si vedeva più e Marte non ancora, né si vide mai.

Il signor Aghios si sentiva molto libero, molto più che in piazza S. Marco e anche troppo. Si guardava d'intorno e non vedeva altro che spazio luminoso. Dove esercitare la sua libertà se non v'era nulla che fosse schiavo? E a chi dire la propria libertà? Per sentirla bisognava pur poter vantarsene. Anche nel sogno il signor Aghios era riflessivo. Pensò: "Io non sono solo, perchè c'è la mia libertà con me. La mia sola noia è quella tasca di petto che duole".

Ma più che si procedeva nello spazio, più solo il signor Aghios si sentiva. Giacché andava al pianeta Marte egli pensò, per il sentimento d'onnipotenza che il sognatore sente, ch'egli avrebbe potuto foggiare quel pianeta a sua volontà. Previde quel pianeta. Ebbene, egli lo avrebbe popolato di gente che avrebbe intesa la sua lengua, mentre egli non avrebbe intesa la loro. Così egli avrebbe comunicata loro la propria libertà e independenza, mentre loro non avrebbero potuto incatenarlo con le proprie storie, che certo non mancavano loro.

Una voce proveniente dalla stazione di partenza già tanto lontana domandò: "Mi vuoi con te?". Doveva essere la moglie. Ma il signor Aghios voleva la libertà; finse di non aver sentito e anzi aderì ancora meglio al suo carrillo per celarsi. Così proseguì a grande velocità, che non percepiva causa la mancanza di cose e di aria e, correndo, pensò: "Voglio che mio figlio non remanga solo".

Poi la voce fioca, lontana di Bacis gli domandò: "Mi vuole con lei?"

Aghios pensò che l'intervento di Bacis l'avrebbe privato di ogni libertà. Appassionato com'era, con lui non si poteva parlare d'altro che dei fatti suoi. Gli aveva già pagato la gita in gondola ed era ridicolo volesse ora fare un simile viaggio a spese sue. Andare al pianeta Marte per parlare di Torlano? Non ne valeva la pena. Il signor Aghios si strinse meglio al carrillo per continuare a celarsi.

Una voce dolce, musicale, ma vicinissima domandò: "Io sono pronta alla partenza, se mi vuoi".

In sogno una parola e il suo suono dipinge intera la persona che la emette. Era Anna, la fanciulla bionda, alta, dalle linee dolci, salvo le mani abituate al grande lavoro. Quell'Anna che s'era lasciata ingannare dalla sincerità della carne.

Il cuore paterno dell'Aghios si commosse fino alle sue più intime fibre. Egli la voleva con sè per allontanarla da Berta e da Giovanni che la umiliavano e anche dal Bacis del quale non c'era da fidarsi, il traditore che l'aveva ingannata con la sincerità della carne.

E subito essa fu con lui, sul carrello, sotto a lui, coperta da quegli stracci che l'adornavano, ma che ricavavano ogni loro belleza dal suo corpo morbido, giovanile, non ancora sformato dall'incipiente maternità. I capelli biondi svolazzavano nell'aria, che per essi c'era, sotto a loro. Ora non avrebbe più dovuto esserci del dolore alla tasca del petto. Ma un greve peso v'era tuttavia. Anna probabilmente vi si era afferrata per sentirsi sicura.

E si procedette così, senza parole, mentre il signor Aghios pensò: "È la mia figliuola. Le insegnerò a non fidarsi più di alcuna sincerità".

Ora il motore del carrello doveva fare un chiasso indiavolato. Tutto lo spazio ne era pieno. E l'Aghios si domandò: "Ma perchè la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non la voglio". E urlò: "Io sono il padre, il buon padre virtuoso".

Subito Anna fu seduta lontano da lui, ad un angolo del carrello, in grande pericolo di scivolarne nell'orrendo spazio e l'Aghios gridò: "Retorna, retorna, si vede che su quest'ordigno non si può stare altrimenti". E Anna obediente ritornò a lui come

prima, meglio di prima. E lo spazio era infinito e perciò quella posizione doveva durare eterna.

Uno schianto! Si era arrivati al pianeta?

Infatti il treno, fermandosi, sembrava volesse distruggerse se stesso. Il signor Aghios saltò in piedi. Soffocava, ma arrivava a ravvisarsi. Fra quel carrello e questo treno c'era una confusione da cui era impossibile estricarsi. E la stessa confusione c'era fra la gioia che aveva provato poco prima e la vergogna che ora lo pervadeva. Ma la bontà del signor Aghios era infinita anche verso se stesso. Pensò: "Io non ci ho colpa". E subito sorrise.

(*Corto viaggio sentimentale,* VI, "Venezia-Pianeta Marte", 406-498)

47. Se durmió pronto. Más tarde recordó que había soñado, pero de una forma tan confusa que no sabía exactamente qué. Muchas personas le rodeaban gritando, discutiendo con él y entre ellos; después se habían alejado todos y él, trastornado, se había tendido en el sofá a descansar. Entonces, sobre una mesilla de la misma altura que el sofá vio a un ratón que lo miraba con sus ojos brillantes. Había risa y burla en su mirada. Poco después el ratón desapareció. Él, asustado, se dio cuenta de que había penetrado en su brazo izquierdo y que excavando furiosamente, se dirigía hacia el centro de su pecho causándole un dolor insoportable.

Se despertó jadeando, cubierto de sudor. Había sido un sueño del que quedaba algo real: el insoportable dolor.(…)

(*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, V, 26)

Prese presto sonno. Ricordò poi di aver sognato, ma tanto confusamente che egli niente più ricordava. Molte persone dovevano averlo circondato urlando, discutendo con lui e fra di loro; poi tutte s'erano allontanate ed egli, frastornato, s'era sdraiato su un sofà per riposare. Allora su un tavolino proprio all'altezza del sofà vide un grosso topo che lo guardava con i suoi piccoli occhi lucente. V'era un riso, anzi una derisione in quegli occhi. Poi il topo sparì, ma egli con spavento s'accorse che era penetrato nel suo braccio sinistro e scavando furiosamente procedeva verso il petto causandogli un dolore insoportabile.

Si destò andante, coperto di sudore. Era stato un sogno, ma qualche cosa di reale restava: il dolore insoportabile. (…)

(*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, V, 424)

48. Cerca ya de la mañana pudo dormirse y tuvo un sueño: caminaba bajo el sol cogido de la mano de la muchacha, igual que el borracho iba de la mano del niño. También ella lo precedía un poco, y esto le servía para poder verla mejor. Era hermosa y estaba vestida de telas de colores como el primer día en que la vio. Caminaba golpeando suavemente el suelo con sus pequeños pies y a cada paso suyo sonaba la campanilla de alarma como que aquel día en el paseo de Sant'Andrea. El viejo, que hasta entonces había ido con un paso lento, se esforzó por alcanzar a la joven. Se había convertido en la mujer de sus sueños, completamente, por sus vestidos, por su paso y hasta por aquel sonido argentino de la campanilla que sonaba al compás de su pequeño pie. De pronto se sintió muy cansado y quiso soltarse de la mano de la joven. Cuando lo consiguió cayó exhausto a tierra. La muchacha se alejó de él como una autómata sin siquiera mirarlo, con el mismo paso siempre sonoro por la campanilla de alarma. ¿Iba a entregar su cuerpo a otros? En el sueño esto no le importó. Se despertó. Estaba cubierto de sudor, igual que la noche del dolor insoportable.

- ¡Sucio, inmundo!- gritó, sin más, asustado de su propio sueño. Quiso calmarse recordando que los sueños no pertenecen a quien los sueña sino que son enviados por potencias ocultas. Pero la suciedad era evidentemente suya. Tuvo terribles remordimientos por el sueño construido con todo lo que había ocurrido en su reciente realidad, en la que había colaborado conscientemente. En medio de las curas que lo ocupaban toda la mañana, ya que no podía liberarse de la angustia nocturna, tuvo una

idea: entre el niño aterrado y caído y la muchacha del sueño que como una autómata ofrecía su cuerpo, existía una analogía. "¿Y entre el borracho y yo?" se preguntó. Quiso sonreír ante la imposibilidad de la comparación. Después pensó: "Aún puedo reparar el mal hecho beneficiándola y dándole educación".

(*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, VII, 38-39)

Verso mattina s'addormentò ed ebbe un sogno: camminava al sole tenendo per mano la bella fanciulla, proprio come l'ubbriaco teneva per mano il ragazzo. Anch'essa lo precedeva di poco, ciò che a lui serviva per vederla meglio. Era bellissima, vestita di cenci colorati come il primo giorno in cui egli l'aveva vista. Camminava picchiando il piccolo piede al suolo e ad ogni suo passo risonava il campanello d'allarme como quel giorno sul viale di Sant'Andrea. Il vecchio che fino allora era proceduto col suo passo lento, si sforzò di raggiungere la giovanetta. Essa era divenuta per lui la donna del suo desiderio, tutta, coi suoi cenci, col suo passo e persino quel suono argentino del campanello che doveva essere attaccato al suo piedino. Poi fu subito stanco e volle sciogliere la sua mano da quella della giovinetta. Non vi riuscì che quando esausto cadde a terra. La giovinetta come un automata si allontanò da lui senza neppur guardarlo, con lo stesso passo sempre sonoro per il campanello d'allarme. Portava il sesso ad altri? A lui nel sogno di ciò non importò. Si destò. Era coperto du sudore come quella notte della grande angina.

- Sozzo! Oh! Sozzo! – gridò addirittura spaventato del proprio sogno. Volle chetarsi ricordando che il sogno non appartiene a chi lo fa ma che gli è mandato da potenze occulte. Ma la sozzura era evidentemente sua. Ebbe certo maggior rimorso per il sogno fatto di quanto ne avesse avuto per quella recente realtà cui aveva consciamente collaborato. In mezzo alle cure che riempivano la sua matina egli che non poteva liberarsi dal ricordo dell'avventura nocturna ebbe un'ispirazione: fra il ragazzo atterrato e battuto e la fanciulla del sogno che come un automata offriva la propria belleza esisteva un'analogia. –E fra me e l'ubbriaco?- indagò il vecchio. Volle sorridere al paragone imposibile. Poi pensò: - Posso tuttavia riparare beneficandola e istruendola meglio.

(*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, VII, 434-435)

49. Cuando al fin, ya por la mañana, logró dormirse, tuvo un sueño que empezó bien pero que terminó mal. Se encontraba en medio de una multitud de hombres dispuestos en círculo en la gran plaza de armas. Él presentaba a todos a la joven vestida con sus ropas de colores y todos lo aplaudían como si hubiese sido él quien la había creado así de bella. Ella se colgaba de un trapecio que, enganchado en un trole, se movía en círculo justo por encima de toda aquella gente. Al pasar, todos le acariciaban las piernas. También él esperaba ansioso aquellas piernas para acariciarlas, pero nunca llegaba su turno y cuando le llegaba, se le habían quitado las ganas. Toda aquella multitud se puso a gritar. Gritaba una sola palabra pero no la entendió hasta que él mismo se puso a gritarla también. La palabra era: ¡Socorro!

(*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, IX, 52-53)

Quando finalmente, verso mattina, s'addormentò, ebbe un sogno che cominciò bene e che finì male. Egli si trovava in mezzo ad una folla di uomini disposti in circolo sulla grande piazza d'armi. Egli presentava a tutti la giovinetta vestita dei suoi cenci colorati e tutti l'applaudivano come se l'avesse fatta lui così bella. Poi essa s'aggrappava a un trapezio che attacato ad un trolley camminava in circolo proprio al di sopra di tutta quella gente. E come essa passava tutti le carezzavano le gambe. Anche lui ansioso aceptaba quelle gambe per carezzarle, ma a lui mai giungevano e quando a lui giunsero non ne aveva più bisogno. E tutta quella gente si mise a urlare. Urlava una parola sola, ma egli non la intese finché non fu trascinato ad urlarla anche lui. Suonava: aiuto!

(*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, IX, 446-447)

50. Tuve un sueño atroz. Me encontré en una complicada construcción que sin embargo entendí pronto, como si yo hubiera formado parte de la misma. Una gruta grandiosa, tosca, sin aquellos adornos que en las grutas la naturaleza se entretiene en crear, y por eso, debida seguramente a la obra del hombre. Oscura. Yo estaba sentado en una silla de madera junto a una caja de cristal, debidamente iluminada por una luz que creí una cualidad propia. Era la única luz que había en el amplio ambiente y que alcanzaba a iluminar una pared hecha de bastas piedras sobre un muro de cemento.

¡Qué significativas son las construcciones del sueño! Se dirá que lo son porque quien las ha construido puede entenderlas fácilmente, y es justo. Pero lo sorprendente es que el arquitecto no tiene conciencia de haberlas hecho y no lo recuerda siquiera cuando está despierto, y que volviendo el pensamiento al mundo del que ha salido y donde las construcciones surgen con tanta facilidad, puede admirarse de que allí todo se entienda sin necesidad de palabra alguna.

Yo supe en seguida que aquella gruta la habían construido algunos hombres que la usaban para una cura inventada por ellos, una cura que debía ser letal para uno de los encerrados, - muchos tenían que permanecer en un rincón en la oscuridad-, pero beneficiosa para todos los demás. Una especie de religión que precisaba de un holocausto y por el que, naturalmente, no me sorprendí.

Fue muy fácil adivinar que era yo el elegido para morir en bien de todos los demás, pues me habían colocado muy cerca de la urna de cristal en la que la víctima debía ser asfixiada. Anticipaba en mí todos los dolores de la horrible muerte que me esperaba. Respiraba con dificultad y la cabeza me dolía y me pesaba, por lo que la sostenía con las manos, apoyando los codos en las rodillas.

De pronto lo que yo ya sabía fue dicho por mucha gente oculta en la oscuridad. Mi mujer habló primero:

- Date prisa, el doctor ha dicho que eres tú quien debe entrar en aquella urna.

Me parecía doloroso, pero muy lógico. Por eso no protesté y fingí no oír. Pensé: "El amor de mi mujer me ha parecido siempre desabrido". Muchas otras voces gritaron imperiosamente:

- ¡Debe obedecer!

Entre estas voces distinguí la del doctor Paoli. No podía protestar, pero me dije: "Lo hace para que le paguen".

Levanté la cabeza para examinar aún una vez más la caja de cristal que me esperaba. Entonces descubrí, sentada sobre la tapa de la misma, a la novia. Incluso en aquel lugar ella conservaba su imborrable aire de seguridad. La verdad es que yo despreciaba a aquella criatura insípida, pero me di cuenta de que era importante para mí. Esto lo hubiera descubierto también en la vida real, viéndola sentada en aquel artefacto que debía servir para matarme. Me sentí como uno de aquellos minúsculos perritos que conquistan la vida agitando la cola. ¡Una bajeza!

Pero la novia habló. Sin violencia alguna, como la cosa más natural de este mundo dijo:

- Tío, la caja es para usted.

Tenía que luchar por mi vida solo. También esto lo adiviné. Tuve la sensación de tener que hacer un esfuerzo enorme sin que nadie se diese cuenta. De la misma forma que antes había encontrado en mí un órgano que me permitía obtener el favor de mi juez sin hablar, así descubrí en mí otro órgano, que no sé qué sería, para rebelarme sin moverme y así atacar a mis adversarios antes de que se pusiese en guardia. El esfuerzo logró pronto su cometido. Giovanni, el enorme Giovanni, estaba sentado en la caja de cristal luminosa, en una silla de madera parecida a la mía y en mi misma posición. No podía evitar inclinarse hacia delante, pues la urna estaba demasiado baja, y sostenía las gafas en la mano para que no se le cayesen de la nariz. Parecía pensar en algo y haberse quitado las gafas para meditar mejor sin ver nada. Y en efecto, a pesar de estar sudando y muy angustiado, en lugar de pensar en la muerte próxima, estaba lleno de malicia.

Se traslucía en sus ojos, en los que podía apreciarse el propósito del mismo esfuerzo que poco antes había ejercitado yo. Por eso no tuve compasión de él. Porque le temía.

También a Giovanni le salió bien su intento. Poco después, en su lugar, en la caja lo sustituía Alberti, el alto, delgado y sano Alberti, en la misma posición que Giovanni aunque algo empeorada por las dimensiones de su cuerpo. Estaba claramente doblado en dos y hubiese despertado sinceramente mi compasión de no ser que también en él, además de ansiedad, se podía entrever una gran malicia. Me miraba desde abajo, con una malvada sonrisa, sabiendo que no dependía más que de él el no morir en aquella urna.

Desde lo alto de la urna habló otra vez la novia:

- Ahora de verdad, le tocará a usted, tío.

Silabeaba las palabras con gran pedantería. Las acompañaba un potente sonido muy lejano que provenía de un nivel más alto. Por aquel sonido prolongadísimo emitido por una persona que se movía rápidamente para alejarse, supe que la gruta acababa en un corredor en pendiente que conducía a la superficie de la tierra. Era un solo silbido, pero un silbido de conformidad proveniente de Anna que una vez más me mostraba su odio. No tenía el coraje de revestirlo con palabras porque yo realmente la había convencido de que ella era más culpable que yo respecto a ella. Pero la razón nada consigue cuando se trata de odio.

Todos me condenaban. Lejos de mí, en alguna parte de la gruta, mientras esperaban, mi mujer y el doctor caminaban arriba y abajo e intuí que mi mujer estaba muy resentida. Agitaba vivamente las manos protestando por mis errores: el vino, la comida y mis modos bruscos con ella y mi hija.

Yo me sentí atraído hacia la caja por la mirada de Alberti, vuelta a mí triunfalmente. Me acercaba a ella lentamente con la silla, unos pocos milímetros más cada vez. Sabía que cuando estuviese a un metro de la urna (así era la ley), con un solo salto me encontraría atrapado y agonizante.

Aún quedaba la esperanza de salvación. Giovanni perfectamente repuesto del cansancio y de su dura lucha, apareció junto a la caja, a la que él no podía temer, pues había estado ya en ella (aquélla era otra de las leyes de allí). Se hallaba de pie, a la luz, mirando primero a Alberti que agonizaba y amenazaba, y luego a mí, que me acercaba lentamente a la urna.

Grité:

- ¡Giovanni! Ayúdame a mantenerlo dentro… Te daré dinero.

Toda la gruta retumbó por mi grito y pareció una carcajada de burla. Lo entendí. Era vano suplicar. En la caja no debía morir ni el primero ni el segundo que en ella entraba, sino el tercero. También esta era una ley de la gruta, que, como todas las otras, me hundía. Era difícil creer que no habían sido creadas en aquel momento para perjudicarme justamente a mí. También ellas eran fruto de aquella luz y de aquella oscuridad. Giovanni ni siquiera respondió. Se limitó a encogerse de hombros para manifestar su contrariedad por no poder salvarme no venderme la salvación.

Entonces aún pude gritar:

- Está bien, si no hay otra forma de salvarme, toma a mi hija. Duerme aquí al lado. Será fácil.

También estos gritos fueron devueltos con un eco estruendoso. Estaba trastornado, pero aún pude encontrar fuerzas para llamar a mi hija. Y grité:

- ¡Emma, Emma, Emma!

Del fondo de la gruta me llegó la respuesta de Emma, el sonido de su voz tan infantil aún:

- ¡Aquí estoy, papaíto, aquí me tienes!

Me pareció que no había respondido de inmediato. Sentí entonces un violento vuelco que creí debido a mi caída en la caja. Aún me dio tiempo de pensar: "Siempre tan lenta esta hija cuando se trata de obedecer". Esta vez su lentitud me llenaba de rencor y de odio.

Me desperté. Ese era el vuelco que había sentido: el salto de un mundo al otro. Estaba con la cabeza y el pecho fuera de la cama, y me habría caído si mi mujer no hubiera estado ahí para impedirlo. Me preguntó:

- ¿Estabas soñando?- Y después, conmovida: - Estabas llamando a tu hija ¿Ves cómo la amas?

(*Vino generoso*, en *El viejo y la jovencita*, 85-89)

Un sogno atroce. Mi trovai in una costruzione complicata, ma che subito intesi come se io ne fossi stato parte. Una grotta vastissima, rozza, priva di quegli addobbi che nelle grotte la nature si diverte a creare, e perciò sicuramente dovuta all'opera dell'uomo ; oscura, nella quale io sedevo su un treppiedi di legno accanto ad una cassa di vetro, debolmente illuminata di una luce che io ritenni fosse una sua qualità, l'unica luce che si fosse ne vasto ambiente, e che arrivava ad illuminare me, una parete composta di pietroni grezzi e di sotto un muro cementato. Come sono espressive le costruzioni del sogno! Si dirà che lo sono perché chi le ha architettate può intendere facilmente, ed è giusto. Ma il sorprendente si è che l'architetto non sa di averle fatte, e non lo ricorda neppure quand'è desto, e rivolgendo il pensiero al mondo da cui è uscito e dove le costruzioni sorgono con tanta facilità può sorprendersi che là tutto s'intenda senza bisogno di alcuna parola.

Io seppi subito che quella grotta era stata costruita da alcuni uomini che l'usavano per una cura inventata da loro, una cura che doveva essere letale per uno dei rinchiusi (molti dovevano esserci laggiù nell'ombra) ma benefica per tutti gli altri. Proprio così! Una specie di religione, che abbisognava di un olocausto, e di ciò naturalmente non fui sorpreso.

Era più facile assai indovinare che, visto che m'avevano posto tanto vicino alla cassa di vetro nella quale la vittima doveva essere asfissiata, ero prescelto io a morire, a vantaggio di tutti gli altri. Ed io già anticipavo in me i dolori della brutta morte che m'aspettava. Respiravo con difficoltà, e la testa mi doleva e pesava, per cui la sostenevo con le mani, e gomiti poggiati sulla ginocchia.

Improvvisamente tutto quello che già sapevo fu detto da una quantità di gente celata nell'oscurità. Mia moglie parlò per prima: - Affrettati, il dottore ha detto che sei tu che devi entrare in quella cassa. – A me pareva doloroso, ma molto logico. Perciò non protestai, ma finsi di non sentire. E pensai: - L'amore di mia moglie m'è sembrato sempre sciocco. – Molte altre voci urlarono imperiosamente: - Vi risolvete ad obbedire? – Fra questa voci distinsi chiarissima quella del doctor Paoli. Io non potevo protestare, ma pensai: - Lui lo fa per essere pagato.

Alzai la testa per esaminare ancora una volta la cassa di vetro che m'attendeva. Allora scopersi, seduta sul coperchio della stessa, la sposa. Anche a quel posto ella conservava la sua perenne aria di tranquilla sicurezza. Sinceramente io disprezzavo quella sciocca, ma fui subito avvertito ch'essa era molto importante per me. Questo l'avrei scoperto anche nella vita reale, vedendola seduta su quell'ordigno che doveva servire ad uccidermi. E allora io la guardai, scodinzolando. Mi sentii come uno di quei minuscoli cagnotti che si conquistano la vita agitando la propria coda. Un'abbiezione!

Ma la sposa parlò. Senz'alcuna violenza, come la cosa più naturale di questo mondo, essa disse: "Zio, la cassa è per voi".

Io dovevo battermi da solo per mia vita. Questo anche indovinai. Ebbi il sentimento di saper esercitare uno sforzo enorme senza che nessuno se ne potesse avvedere. Proprio come prima avevo sentito in me un organo che mi perteneva di conquistare il favore del mio giudice senza parlare, così scopersi in me un altro organo, che non so che cosa fosse, per battermi senza muovermi e così assaltare i miei avversari non messi in guardia. E lo sforzo raggiunse subito il suo effetto. Ecco che Giovanni, il grosso Giovanni, sedeva nella casa di vetro luminosa, su una sedia di legno simile alla mia e nella stessa mia posizione. Era piegato in avanti, essendo la cassa troppo bassa, e teneva gli occhiali in mano, affinché non gli cadessero dal naso. Ma così egli aveva un po' l'aspetto di trattare un affare, e di essersi liberato dagli occhiali, per pensare meglio

senza vedere nulla. Ed infatti, benché sudato e già molto affannato, invece che pensare alla morte vicina era pieno di malizia, come si vedeva dai suoi occhi, nei quali scorsi il proposito dello stesso sforzo che poco prima avevo esercitato io. Perciò io non sapevo aver compassione di lui, perché di lui temevo.

Anche a Giovanni lo sforzo riuscì. Poco dopo al suo posto nella cassa c'era l'Alberi, il lungo, magro e sano Alberi, nella stessa posizione che aveva avuto Giovanni ma peggiorata dalle dimensioni del suo corpo. Era addirittura piegato in due e avrebbe destato veramente la mia compassione se anche in lui oltre che affanno non ci fosse stata una grande malizia. Mi guardava di sotto in su, con un sorriso malvagio, sapendo che non dipendeva che da lui di non morire in quella cassa.

Dall'altro della cassa di nuovo la sposa parlò: - Ora, certamente, toccherà a voi, zio. – Sillabava le parole con grande pedanteria. E le sue parole furono accompagnate da un altro suono, molto lontano, molto in alto. Da quel suono prolungatissimo emesso da una persona che rapidamente si moveva per allontanarsi, appresi che la grotta finiva in un corridoio erto, che conduceva alla superficie della terra. Era un solo sibilo, ma un sibilo di concenso, e provenida da Anna che mi manifestava ancora una volta il suo odio. Non aveva il coraggio di revestirlo di parole, perché io veramente l'avevo convinta ch'essa era stata più colpevole verso di me che io verso di lei. Ma la convinzione non fa nulla, quando si tratta si odio.

Ero condannato da tutti. Lontano da me, in qualche parte della grotta, nell'attesa, mia moglie e il dottore camminavano su e giù e intuii che mia moglie aveva un aspetto risentito. Agitava vivacemente la mani declamando i miei torti. Il vino, il cibo e i miei modi bruschi con lei e con la mia figliuola.

Io sentido attratto verso la cassa dallo sguardo di Alberi, rivolto a me trionfalmente. M'avvicinavo ad essa lentamente con la sedia, a pochi millimetri alla volta, ma sapevo che quando fossi giunto ad un metro da essa (così era la legge) con un solo salto mi sarei trovato preso, e boccheggiante.

Ma c'era ancora una speranza di salvezza. Giovanni, perfettamente rimessosii dalla fatica della sua dura lotta, era apparso accanto alla cassa, che egli più non poteva temere, essendoci già stato (anche questo era legge laggiù). Si teneva eretto in piena luce, guardando ora l'Alberi che boccheggiava e minacciava, ed ora me, che alla cassa lentamente m'avvicinavo.

Urlai: - Giovanni! Aiutami a tenerlo dentro… Ti darò del denaro. – Tutta la grotta rimbombò del mio urlo, e parve una risata di scherno. Io intesi. Era vano supplicare. Nella cassa non doveva morire né il primo che v'era stato ficcato, né il secondo, ma il terzo. Anche questa era una legge della grotta, che come tutte le altre, mi rovinava. Era poi duro che dovessi riconoscere che non era stata fatta in quel momento per danneggiare proprio me. Anch'essa risultava da quell'oscurità e da quella luce. Giovanni neppure rispose, e si strinse nelle spalle per significarmi il suo dolore di non poter salvarmi e di non poter salvarmi e di non poter vendermi la salvezza.

E allora io urlai ancora: - Se non si può altrimenti, prendete mia figlia. Dorme qui accanto. Sarà facile. – Anche questi questi gridi furono rimandati da un'eco enorme. Ne ero frastornato, ma urlai ancora per chiamare mia figlia: - Emma, Emma, Emma!

Ed infatti dal fondo della grotta mi pervenne la risposta di Emma, il suono della voce tanto infantile ancora: - Eccomi, babbo, eccomi.

Mi parve non evesse risposto subito. Ci fu allora un violento sconvolgimento che credetti dovuto al mio salto nella cassa. Pensai ancora: - Sempre lenta quella figliuola quando si tratta di obbedire. – Questa volta la sua lentezza mi rovinaca ed ero pieno di rancore.

Mi destai. Questo era lo sconvolgimento. Il salto da un mondo nell'altro. Ero con la testa e il busto fuori del letto e sarei caduto se mia moglie non fosse accorsa a trattenermi. Mi domandò: - Hai sognato? – E poi, commossa: - Invocavi tua figlia. Vedi come l'ami?

(*Vino generoso*, 318)

2. E. 2. EL ENGAÑO.

51. Er fing an, ihn ein wenig in das Bereich seiner zukünftigen Tätigkeit einzuführen, er nahm ihn mit sich auf Geschäftsgänge, zum Hafen hinunter und ließ ihn dabei stehen, wenn er am Quai mit den Lösch-Arbeitern in einem Gemisch von Dänisch und Plattdeutsch plauderte, in den kleinen, finsteren Speichercomptoiren mit den Geschäftsführern konferierte oder draußen den Männern einen Befehl ertielte, die mit hohlen und langgezogenen Rufen die Kornsäcke zu den Böden hinaufwanden... (...)

Willst du mitkommen, Hanno?" sagte er ein ander Mal... "Ein neues Schiff, das zu unserer Reederei gehört, läuft heute Nachmittag vom Stapel. Ich taufe es... Has du Lust?"

Und Hanno gab an, daß er Lust habe. Er ging mit und hörte die Taufrede seines Vaters, sah zu, wie er eine Champagnerflasche am Bug zerschellte, und blickte mit fremde Augen dem Schiffe nach, welches die gänzlich mit grüner Seife beschmierte schiefe Ebene hinabglitt, ins Wasser schäumte und puffend davon dampfte, seine Probefahrt zu unternehmen...

An gewissen Tagen des Jahres, am Palmsonntag, wenn die Konfirmationen stattfanden, oder am Neujahrstage, unternahm Senator Buddenbrook zu Wagen eine Tournée von Visiten in eine Reihe von Häusern, denen er gesellschaftlich verpflichtet war, und da seine Gattin es vorzog, sich bei solchen Gelegenheiten mit Nervösität und Migräne zu entschuldigen, so forderte er Hanno auf, ihn zu begleiten. Und Hanno hatte auch hierzu Lust. (...)

Aber der kleine Johann sah mehr, als er sehen sollte, und seine Augen, diese schüchternen, goldbraunen, bläulich umschatteten Augen beobachteten zu gut. Er sah nicht nur die sichere Liebenswürdigkeit, die sein Vater auf Alle wirken ließ, er sah auch –sah es mit einem seltsamen, quälenden Scharfblick – wie furschtbar schwer sie zu *machen* war, wie sein Vater nach jeder Visite wortkarger und bleicher, mit geschlossenen Augen, deren Lider sich gerötet hatten, in der Wagenecke lehnte, und mit Entsetzen im Herzen erlebte er es, daß auf der Schwelle des nächsten Hauses eine Maske über ebendieses Gesicht glitt, immer aufs Neue eine plötzliche Elasticität in die Bewegungen ebendieses ermüdeten Körpers kam... Das Auftreten, Reden, Sichbenehmen, Wirken und Handeln unter Menschen, stellte sich dem kleinen Johann nicht als ein naives, natürliches und halb unbewußtes Vertreten praktischer Interessen dar, die man mit Anderen gemein hat und gegen Andere durchsetzen will, sondern als eine Art von Selbstzweck, eine bewußte und künstliche Anstrengung, bei welcher, anstatt der aufrichtigen und einfachen inneren Beteiligung, eine furchtbar schwierige und aufreibende Virtuosität für Haltung und Rückgrat aufkommen mußte. Und bei dem Gedanken, man erwarte, daß auch er dereinst in öffentlichen Versammlungen auftreten und unter dem Druck aller Blicke mit Wort und Gebärde tätig sein sollte, schloß Hanno mit einem Schauder angstvollen Widerstrebens seine Augen...

Ach, das war die Wirkung nicht, die Thomas Buddenbrook von dem Einfluß seiner Persönlichkeit auf seinen Sohn erhoffte! Unbefangenheit vielmehr, Rücksichtslosigkeit und einen einfachen Sinn für das praktische Leben in ihm zu erwecken, auf nichts Anderes waren all seine Gedanken gerichtet.

(*Buddenbrooks*, décima parte, cap. II, 625-628).

52. Eppure in gran parte quelle storielle erano vere. Non so più dire in quanta parte perché avendole raccontate a tante altre donne prima che alle figlie del Malfenti, ese, senza ch'io lo volessi, si alterarono per divenire più espressive. Erano vere dal momento che io non avrei più saputo raccontarle altrimenti. Oggidì non m'importa di provare la verità. Non vorrei disingannare Augusta che ama crecerle di mia invenzione. In quanto ad Ada io credo che ormai ella abbia cambiado parere e le retenga vere.

(*La Coscienza di Zeno*, cap. V, 69)

53. (...) Ma quelle parole, anche perché non le riferii ad alcuno, restarono a martellarmi l'orecchi, e m'accompagnarono per lunghi anni. Risuonano tuttavia nell'anima mia. Tante volte ancora oggidì le analizzo. Io non posso dire di aver amato Guido, ma ciò solo perché era stato uno strano uomo. Ma gli stetti accanto fraternamente e lo assistetti come seppi. Il rimprovero di Ada, non lo merito.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VII, 333).

2. F. CONFLICTO PADRE-HIJO.

54. Niemals vermochte Thomas Buddenbrook mit dem Blicke matten Mißmutes, mit dem er den Rest seines eigenen Lebens erwartete, auch in die Zukunft des kleinen Johann zu sehen. Sein Familiensinn, dieses ererbte und anerzogene, rückwärts sowohl wie vorwärts gewandte, pietätvolle Interesse für die intime Historie seines Hauses hinderte ihn daran, und die liebevolle oder neugierige Erwartung, mit der seine Freundschaft und Bekanntschaft in der Stadt, seine Schwester und selbst die Damen Buddenbrook in der Breitenstraße seinen Sohn betrachteten, beeinflußte seine Gedanke. Er sagte sich mit Genugtuung, daß, wie aufgerieben und hoffnunglos auch immer er selbst für seine Person sich fühlte, er angesichts seines kleinen Erbfolgers stets belebender Zukunftsträume von Tüchtigkeit, praktischer und unbefangener Arbeit, Erfolg, Erwerb, Macht, Reichtum und Ehren fähig war... ja, daß an dieser Einen Stelle sein erkaltetes und künstliches Leben zu warmen und aufrichtigen Sorgen, Fürchten und Hoffen wurde.

(...) Er hatte die Musik als seine Feindin empfunden; aber hatte es denn in Wirklichkeit eine so ernste Bewandtnis damit? (...) Die Musik, das war keine Frage, war der Einfluß seiner Mutter, und kein Wunder, daß während der ersten Kinderjahre dieser Einfluß überwogen hatte. Aber die Zeit begann, da einem Vater Gelegenheit gegeben wird, auch seinerseits auf seinen Sohn zu wirken, ihn ein wenig auf seine Seite zu ziehen und mit männlichen Gegeneindrücken die bisherigen weiblichen Einflüsse zu neutralisieren. Und der Senator war entschlossen, keine solche Gelegenheit unbenutzt zu lassen.

Nährende Mittel und körperliche Übungen aller Art, - das war die Grundlage von Senator Buddenbrooks sorgenden Bemühungen um sienen Sohn. Nicht minder aufmerksam aber trachtete er danach, ihn geistig zu beeinflussen und ihn mit lebendigen Eindrücken aus der praktischen Welt zu versehe, für die er bestimmt war.

(*Buddenbrooks*, décima parte, cap. II, 618-625)

55. Mein Vater!:

Wohl zu Unrecht verhoffe ich, daß Ihr Rechtssinn groß genug sein wird, um die *Entrüstung* zu ästimieren, welche ich empfand, als mein zweiter, so *dringlicher* Brief in betreff der wohl bewußten Angelegenheit ohne Antwort verblieb, nachdem nur auf den ersten eine Entgegnung (ich geschweige welcher Art!) zur Hand gekommen war. Ich muß Ihnen aussprechen, daß die Art, in welcher Sie die Kluft, welche, dem Herrn sei's geklagt, zwischen uns besteht, durch Ihre Hartnäckigkeit vertiefen, eine *Sünde* ist, welche Sie einstmal vor Gottes Richterstuhl aufs *schwerste* werden verantworten müssen. Es ist traurig genug, daß Sie vor Jahr und Tag, als ich, auch gegen Ihren Willen, dem Zuge meines Herzens folgend, meine nunmehrige Gattin ehelichte und durch Übernahme eines Laden-Geschäftes Ihren *maßlosen* Stolz beleidigte, sich so überaus grausam und völlig von mir wandten; allein die Weise, in welcher Sie mich jetzt traktieren, schreit zum Himmel, und sollten Sie vermeinen, daß ich mich angesichts Ihres Schweigens kontentiert und still verhalten werd, so irren Sie *gröblichst*. – Der Kaufpreis Ihres neu erworbenen Hauses in der Mengstraße hat 100000 Courantmark betragen, und ist mir ferner bekannt, daß Ihr Sohn aus zweiter Ehe und Associé, *Johann*, bei Ihnen mietweise wohnhaft ist und nach Ihrem Tode mit dem Geschäfte auch das Haus als alleiniger Besitzer übernehmen wird. Mir meiner Stiefschwester in Frankfurt und ihrem Gatten haben Sie Vereinbarungen getroffen, in

die ich mich nicht zu mischen habe. Was aber mich, Ihren ältesten Sohn, angeht, so treiben Sie Ihren *unchristlichen* Zorn so weit, es schlanker Hand zu refüsieren, mir irgend eine Entschädigungssumme für den Anteil am Hause zukomme zu lassen! Ich habe es mit Stillschweigen übergangen, als Sie mir bei meiner Verheiratung und Etablierung 100000 Courantmark auszahlten und mir testamentarisch ein für alle Mal nur ein Erbteil von 100000 zusprachen. Ich war damals nicht einmal hinlänglich orientiert über Ihre Vermögensverhältnisse. Jetzt jedoch sehe ich klarer, und da ich mich nicht als prinzipiell enterbt zu bertrachten brauche, so *beanspruche* ich in diesem besonderen Falle eine Entschädigungssumme von 33335 Courantmark, will sagen ein Drittel del Kaufsumme. Ich will keine Vermutungen darüber anstellen, welchen *verdammungswürdigen* Einflüssen ich die Behandlung verdanke, welche ich bislang zu dulden genötigt war; aber ich *protestiere* gegen dieselbe mit dem ganzen Rechtssinn des *Christen* und des *Geschäftsmannes* und versichere Sie zum letzten Male, daß, sollten Sie sich nicht entschließen können, meine gerechten Ansprüche zu respektieren, ich Sie weder als *Christ* noch als *Vater* noch als *Geschäftsmann* länger werd achten können.

Gotthold Buddenbrook.

(*Buddenbrooks,* Primera parte, cap. X, 44-45)

56. Negli ultimi anni la signora Aghios s'era attaccata di un affetto appassionato ed esclusivo al figliuolo. Quando questi era lontano essa si sentiva sola anche accanto al marito e più sola ancora perché del suo dolore non parlava, sapendo che il signor Aghios ne avrebbe riso. Ma il signor Aghios sapeva di quel dolore, si offendeva di non poterlo lenire e fingeva d'ignorarlo per non seccarsi. "Una duplice costrizione!" pensava il signor Aghios che aveva letto qualche opera filosofica. "Duplice perché mia e sua!".

(*Corto viaggio sentimentale,* cap. I, 320-321)

57. E giacché lo nominai parlerò di Alfio. Mi fa bene di raccogliermi perché io davvero non so come trattare con lui. Mi capitò a casa dopo la guerra, un ragazzone di 15 anni tutt'altra cosa di quel fanciullo ch'era partito, allampanato, lungo, trascurato nel vestire. Vidi subito una distrazione in lui, l'incapacità di continuar a far oggi quello che aveva iniziato il giorno prima, delle qualità insomma che io conoscevo e che in me erano state curate radicalmente dal grande uragano. Pensai che sarei stato attento di non cadere nei difetti di mio padre e che avrei saputo trattare altrimenti mio figlio. Ma Dio mio! Guai se a mio padre fosse toccato un figlio simile. Io ero tanto meglio preparato di lui dalla mia cultura e dalla mia vita attiva a sopportare delle novità eppure non sapevo come guardarlo, come sopportarlo. Io gli lasciavo fare tutto quello che voleva. (...)

(...) Io so che non fa una grande stima di me. Per lui, artista, un buon commerciante è un bestione di cui non va tenuto conto. Sono proprio questi i giudizi che poi la morte rettifica. (...)

Insomma Alfio è un giovine ch'è per me molto più difficile di quanto non sia stato mai io per mio padre. Mio padre mi rimproverava di ridere di tutte le cose ed anche mio figlio mi rimprovera la stessa cosa. Lasciando stare l'amarezza che deve provocare in me tale accordo l'imposizione de mio figlio mi è molto più dura di quello che mai fu quella di mio padre, che in fondo mi faceva ridere, mentre quella di mio figlio è proprio efficace, dura. (...)

(*Le confessioni del vegliardo,* 493-497).

58. Ma così dovetti arrivare alla conclusione che se la mia agonia e la mia morte avessero dovuto essere una grossa punzione per Alfio, egli la punzione l'aveva veramente meritata. Potevo avviarmi alla morte con grande tranquilità. La morte era l'avventura di tutti e bisognava ch'io mi rassegnassi anche alla mia. Avevo ora delle buone ragioni per credere che anche le sue conseguenze non sarebbero state troppo gravi: Augusta m'avrebbe pianto in pieno equilibrio, Antonia non avrebbe pianto affatto e Alfio

avrebbe potuto fare come avevo fatto io o tutt'altrimenti che sarebbe stato lo stesso per me.

(*Le confessioni del vegliardo*, 515-516)

59. "Nun, Hanno, was treibst du?"

"Ich arbeite, Papa; ich will zu Ida, um ihr vorzuübersetzen..."

"Wie geht es? Was hast du auf?"

Und immer mit gesenkten Wimpern, aber rasch und sichlich angestrengt, mit einer korrekten, klaren und geistesgegenwärtigen Antwort aufzuwarten, erwiderte Hanno, nachdem er eilig hinuntergeschluckt hatte:

"Wir haben eien Nepos-Präparation, eine kaufmännische Rechnung ins Reine zu schreiben, französische Grammatik, die Flüsse von Nord-Amerika... Deutsche Aufsatz-Korrektur..." (...) "Mehr nicht", sagte er, so bestimmt er konnte, wenn auch ohne aufzublicken. Aber sein Vater schien nicht darauf zu achten. Er hielt Hannos freie Hand in seinen Händen und spielte damit, zerstreut und augenscheinlich ohne etwas von dem Gesagten aufgefangen zu haben, fingerte unbewußt und langsam an den zarten Gelenken und schwieg.

Und dann, plötzlich, vernahm Hanno über sich etwas, was in gar keinen Zusammenhange mit dem eigentlich Gespräche stand, eine leise, angstvoll bewegte und beinahe beschwörende Stimme, die er noch nie gehört, die Stimme seines Vaters dennoch, welche sagte:

"Nun ist der Leutnant schon zwei Stunden bei Mama... Hanno..."

Und siehe da, bei diesem Klange schlug der kleine Johann seine goldbraunen Augen auf und richtete sie so groß, klar und liebenvoll wie noch niemals auf sines Vaters Gesicht, dieses Gesicht mit den geröteten Lidern unter den hellen Brauen und den weißen, ein wenig gedunsenen Wangen, die von den lang ausgezogenen Spitzen des Schnurrbartes starr überragt wurden. Gott weiß, wieviel er begriff. Das Eine aber war sicher, und sie fühlten es Beide, daß in diesen Sekunden, während ihre Blick un einander ruhtern, jede Fremdheit und Kälte, jeder Zwang und jedes Mißverständnis zwischen ihnen dahinsank, daß Thomas Buddenbrook, wie hier, so überall, wo es sich nicht um Energie, Tüchtigkeit und helläugige Frische, sondern um Furcht und Leiden handelte, des Vertrauens und der Hingabe seines Sohnes gewiß sein konnte.

Er achtete dessen nicht, er sträubte sich, dessen zu achten. Strenger, als jemals, zog er Hanno in dieser Zeit zu praktischen Vorübungen für sein künftiges, tätiges Leben heran, (...)

(*Buddenbrook*, décima parte, capítulo V, 649-650)

2. H. 1. La Educación. El Complejo de Pigmalión.

60. "Es beruhigt mich außerordentlich", sagte sie, den eingeatmeten Rauch heraussprechend, "zu hören, daß Sie kein leidenschaftlicher Mensch sind. Übrigens, wie denn auch wohl? Sie müßten aus der Art geschlagen sein. Leidenschaft, das ist: um des Lebens willen leben. Aber es ist bekannt, daß ihr um des Erlebnisses willen lebt. Leidenschaft, das ist Selbstvergessenheit. Aber euch ist es um Selbstbereicherung zu tun. C'est ça. Sie haben keine Ahnung, daß abscheulicher Egoismus ist und daß ihr damit eines Tages als Feine der Menschheit dastehen werdet?"

(Der Zauberberg, cap. VII, "Mynheer Peeperkorn (des weiteren)", 816)

61. Eppure fu precisamente allora che la sua ambizione si concretò nel sogno di un successo. Aveva trovata la sua via! Avrebbe lui fondato la moderna filosofia italiana con la traduzione di un buon lavoro tedesco e nello stesso tempo con un suo lavoro originale. La traduzione rimase puramente allo stato di proposito, ma fece qualche cosa del lavoro originale. Il titolo intanto: *L'idea morale nel mondo moderno* e la prefazione in cui dichiarava lo scopo del suo lavoro. Era un scopo teorico senza veruna intenzione di utilità pratica e questa gli sembrava già una novità per la filosofia italiana (...) voleva

provare che l'idea morale nel mondo non ha altro fondamento che da un'imposizione necessaria per il vantaggio della collettività. L'idea non era molto originale ma il modo di svolgerla poteva divenirlo (...). Scrivendo aveva tutto quel coraggio che nella vita gli mancava e nei suoi studi fatti al solo scopo di imparare non poteva aver perduto la sincerità. (...)

(*Una vita*, cap. VIII, 82).

62. Non sarebbe stato meglio di renderla meno onesta e più astuta? Fattasi questa domanda, gli venne la magnifica idea d'educare quella fanciulla. In compenso dell'amore che ne riceveva, egli non poteva darle che una cosa soltanto: la conoscenza della vita, l'arte di approfittarne. Anche il suo era un dono preziosissimo, perché con quella bellezza e quella grazia, diretta da persona abile come era lui, avrebbe potuto essere vittoriosa nella lotta per la vita. Così, per merito suo, ella si sarebbe conquistata da sé la fortuna ch'egli non poteva darle.

(*Senilità*, cap. II, 38-39).

2. H. 3. VOYEURISMO.

63. Al comenzar la obertura, la señora Von Rinnlingen inclinó la cabeza sobre el pecho y el señor Friedemann aprovechó este momento para dirigirle una mirada presurosa y furtiva con el rabillo del ojo. (...)

El señor Friedemann estaba pálido, mucho más pálido que de costumbre, y en su frente, debajo de los cabellos morenos y lisos peinados con raya, había unas pequeñas gotas de sudor. La señora Von Rinnlingen se había sacado el guante de la mano izquierda, y su brazo descansaba ahora sobre la pechera de terciopelo amarillo, y la mano, redonda y pálida, veteada de un color azul claro, se había convertido en el punto de mira de su vecino que no acertaba a mirar a ningún otro lado.

(...) Cuando cayó el telón, la señora Von Rinnlingen se levantó para salir del palco, acompañada de su esposo. El señor Friedemann lo observó, sin mirarla, se pasó el pañuelo por la frente, se levantó de repente y se dirigió a la puerta del pasillo, dio media vuelta, se sentó otra vez en su butaca y permaneció allí inmóvil, en la misma postura que había mantenido hasta entonces.

Sonaron los timbres de rigor y volvieron a entrar sus vecinos. Entonces sintió que la mirada de la señora Von Rinnlingen se dirigía a él y, sin querer, su cabeza se volvió hacia la dama. Cuando sus miradas se cruzaron, ella no la separó sino que siguió mirándolo fijamente, sin el menor indicio de turbación, hasta que él, vencido y humillado, bajó la vista al suelo. Todavía estaba más pálido que antes y en su interior hervía el corrosivo sentimiento de una ira singular, dulce... Comenzaba la música.

Cuando estaba terminando este acto, la señora Von Rinnlingen dejó caer el abanico, que fue a parar precisamente a los pies del señor Friedemann. Los dos se agacharon al mismo tiempo, pero ella lo alcanzó primero y le dijo con sonrisa burlona:

- Gracias.

Sus cabezas habían estado juntas un instante, y él había aspirado la sofocante fragancia del pecho de la dama. Se le desencajaron las facciones y todo él se contrajo. El corazón le latió con tan desesperada celeridad que hasta le faltó la respiración. Todavía permaneció sentado medio minuto; pero luego retiró la silla hacia atrás, se levantó y lentamente salió del palco.

(...) - ¡Dios mío! ¡Dios mío!

Angustiado, examinaba su propio interior. Los sentimientos, que con tanta delicadeza y tanta ternura había cuidado siempre, hallábanse exaltados, a merced de un violento torbellino... De pronto, vencido, dominado por completo, en un estado de nostalgia, tormento, embriaguez y vértigo, se apoyó en el poste de una farola y murmuró, tembloroso:

- ¡Gerda!

(...) ¡Cómo lo había mirado ella! ¿Le habría obligado a bajar la vista al suelo? ¿Le habría humillado con su mirada? ¿Acaso no era ella una mujer y él un hombre? ¿Y no habían brillado, radiantes de alegría, aquellos ojos extraordinarios y oscuros?

Volvía a sentir en su interior aquel sordo sentimiento de odio, pero luego pensó en los momentos en que la cabeza de ella se mantuvo en contacto con la suya, cuando tuvo ocasión de aspirar la fragancia de todo su cuerpo, y se detuvo otra vez, volvió a inclinar con recogimiento su tronco contrahecho, aspiró por entre los dientes y, completamente desconcertado y desesperado, exhaló otro profundo suspiro.

-¡Dios mío! ¡Dios mío!

(*Der kleine Herr Friedemann*, cap. IX y X, 534-536)

Als die Ouvertüre begann und Frau von Rinnlingen sich über die Brüstung beugte, ließ Herr Friedemann eine raschen, hastigen Seitenblick über sie hingleiten. (...)

Herr Friedemann war bleich, viel bleicher als gewöhnlich, und unter dem glattgescheitelten braunen Haar standen kleine Tropfen auf seiner Stirn. Frau von Rinnlingen hatte von ihrem linken Arm, der auf dem roten Sammet der Brüstung lag, den Handschuh gestreift, und diesen runden, mattweißen Arm, der wie schmucklose Hand von ganz blaßblauem Geäder durchzogen war, sah er immer; das war nicht zu ändern. (...)

Während der Vorhang fiel, erhob sich Frau von Rinnlingen, um mit ihrem Gatten die Loge zu verlassen. Herr Friedemann sah es ohne hinzublicken, fuhr mit seinem Taschentuch leicht über die Stirn, stand plötzlich auf, ging bis an die Tür, die auf den Korridor führte, kehrte wieder um, setzte sich an seinen Platz und verharrte dort regungslos in der Stellung, die er vorher innegehabt hatte.

Als das Klingelzeichen erscholl und seine Nachbarn wieder eintraten, fühlte er, daß Frau von Rinnlingen Augen auf ihm ruhten, und ohne es zu wollen, erhob er den Kopf nach ihr. Als ihre Blicke sich trafen, sah sie durchhaus nicht beiseite, sondern furt fort, ihn ohne eine Spur von Verlegenheit aufmerksam zu betrachten, bis er selbst, bezwungen und gedemütigt, die Augen niederschlug. Er ward noch bleischer dabei, und ein seltsamer, süßlich beizender Zorn stieg in ihm auf... Die Musik begann.

Gegen Ende dieses Aufzuges geschah es, daß Frau von Rinnlingen sich ihren Fächer entgleiten ließ und daß derselbe neben Herrn Friedemann zu Boden fiel. Beide bückten sich gleichzeitig, aber sie ergriff ihn selbst und sagte mit einem Lächeln, das spöttisch war:

"Ich danke."

Ihre Köpfe waren ganz dicht beieinander gewesen, und er hatte einen Augenblick den warmen Duft ihrer Brust atmen müssen. Sein Gesicht war verzerrt, sein ganzer Körper zog sich zusammen, und sein Herz klopften so gräßlich schwer und wuchtig, daß ihm der Atem verging. Er saß noch eine halbe Minute, dann schob er den Sessel zurück, stand leise auf und ging leise hinaus.

(...) "Mein Gott! Mein Gott!"

Er sah mit einem entsetzten und angstvollen Blick in sich hinein, wie sein Empfinden, das er so sanft gepflegt, so milde und klug stets behandelt hatte, nun emporgerissen war, aufgewirbelt, zerwühlt... Und plötzlich, ganz überwältigt, in einem Zustand von Schwindel, Trunkenheit, Sehnsucht und Qual, lehnte er sich gegen einen Laternenpfahl und flüsterte bebend:

"Gerda!"

(...) Wie sie ihn angesehen hatte! Wie? Sie hatte ihn gezwungen, die Augen niederzuschlagen? Sie hatte ihn mit ihrem Blick gedemütigt? War sie nicht eine Frau und er ein Mann? Und hatten ihre seltsamen braunen Augen nicht förmlich dabei vor Freude gezittert?

Er fühlte wieder diesen ohnmächtigen, wollüstigen Haß in sich aufsteigen, aber dann dachte er an jenen Augenblick, wo ihr Kopf den seinen berührt, wo er den Duft ihres Körpers eingeatmen hatte, und er blieb zum zweiten Male stehen, beugte den

verwachsenen Oberkörper zurück, zog die Luft durch die Zähne ein und murmelte dann abermals völlig ratlos, verzweifelt, außer sich:

"Mein Gott! Mein Gott!"

(*Der kleine Herr Friedemann,* cap. IX y X, 77-80)

64. Johannes erhielt ebenfalls von seinen Altersgenossen hie und da eine Einladung, aber er hatte nicht viel Freunde an dem Verkehr mit ihnen. Er vermochte an ihren Spielen nicht teilzunehmen, und da sie ihm gegenüber eine befangene Zurückhaltung immer bewahrten, so konnte es zu einer Kameradschaft nicht kommen.

Es kam die Zeit, wo er sie auf dem Schulhofe oft von gewissen Erlebnissen sprechen hörte; aufmerksam und mit großen Augen lauschte er, wie sie von ihren Schwärmereien für dies oder jenes kleine Mädchen redeten, und schwieg dazu. Diese Dinge, sagte er sich, von denen die Anderen ersichtlich ganz erfüllt waren, gehörten zu denen, für die er sich nicht eignete, wie Turnen und Ballwerfen. Das machte manchmal ein wenig traurig; am Ende aber war er von jeher daran gewöhnt, für sich zu stehen und die Interesse der anderen nicht zu teilen.

Dennoch geschah es, daß er –sechzehn Jahre zählte er damals – zu einem gleichalterigen Mädcehn eine plötzliche Neigung faßte. Sie war die Schwester eines seiner Klassengenossen, ein blondes, ausgelassen fröhliches Geschöpf, und bei ihrem Bruder lernte er sie kennen. Er empfand eine seltsame Beklommenheit in ihrer Nähe, und die befangene und künstlich freundliche Art, mit der auch sie ihn behandelte, erfüllte ihn mit tiefer Traurigkeit.

Als er eines Sommernachmittags einsam vor der Stadt auf dem Walle spazieren ging, vernahm er hinter einem Jasminstrauch ein Flüstern und lauschte vorsichtig zwischen den Zweigen hindurch. Auf der Bank, die dort stand, saß jenes Mädchen neben einem langen, rotköpfinen Jungen, der er sehr wohl kannte; er hatte den Arm um sie gelegt und drückte einen Kuß auf ihre Lippen, den sie kichernd erwiderte. Als Johannes Friedemann dies gesehen, machte er kehrt und ging leise von dannen.

(...) "Gut", sagte er zu sich, "das ist zu Ende. Ich will mich niemals wieder um dies alles bekümmern. Den anderen gewährt es Glück und Freunde, mir aber vermag es immer nur Gram und Leid zu bringen. Ich bin fertig damit. Es ist für mich abgetan. Nie wieder."

Der Entschluß tat ihm wohl. Er verzichtete, verzichtete auf immer. Er ging nach Hause und nahm ein Buch zur Hand oder spielte Violine, was er trotz seiner verwachsenen Brust erlernt hatte.

(*Der kleine Herr Friedemann,* cap. III, 68-69)

65. La terraza estaba desierta y sin iluminación, pero se encontraba abierta la puerta de vidrio de la sala, en la que brillaban con resplandeciente fulgor las dos grandes lámparas de petróleo con sus reflectores colocados. Se acercó sigilosamente a aquella puerta y el inmenso placer de estar allí en la oscuridad y de observar a los que bailaban a plena luz le causó un delicioso cosquilleo en la piel. Dirigió sus miradas con impaciente deseo, tratando de encontrar a los dos que buscaba... (...)

Sí, allí estaban los dos jóvenes que habían pasado por delante de Tonio Kröger aquella mañana bañados en los rayos del sol; volvió a verlos y se asustó de alegría al verlos casi simultáneamente. Aquí estaba Hans Hansen, a pocos pasos de él, muy cerca de la puerta; las piernas separadas y ligeramente inclinado hacia delante, saboreaba con delectación un trozo de tarta, recogiendo las migas con la palma de la mano debajo de la barbilla. Y a unos metros, junto a la pared, vio a Ingeborg Holm, la rubia Inge, (...)

Tonio Kröger los contempló, a estas dos personas por cuyo amor había sufrido en otros tiempos: a Hans y a Ingeborg. No fue tanto por determinadas características y el parecido de su forma de vestir, como por ser de la misma raza y tipo, pertenecer a este tipo humano luminoso, de ojos azules como el acero y cabello rubio que hacían pensar en la pureza, en una total ausencia de sombras, en alegría y en una aspereza al mismo tiempo sencilla, orgullosa e impenetrable... Los contempló, (...) De repente, la

nostalgia golpeó su pecho con tanta fuerza que retrocedió instintivamente hacia la oscuridad para que nadie pudiera notar las convulsiones en su rostro. (...)

Pero en esto, la sala empezó a notar la presencia del oculto espectador escondido detrás de la puerta de vidrio, y bellos rostros sofocados por el calor lo miraban extrañados y curiosos; pero no abandonó su puesto. También Ingeborg y Hans lo rozaron con la mirada, casi al mismo tiempo, con aquella indiferencia absoluta que casi rayaba en desdén. Sin embargo, de repente sintió que alguien de la sala había fijado su mirada en él... Volvió la cabeza y, de inmediato, sus ojos se encontraron con aquellos otros cuyo contacto acababa de notar. No lejos de él estaba una muchacha de rostro pálido, fino y suave en la que ya se había fijado. No había bailado mucho; los caballeros no se la disputaban, y él la había visto sentada cerca de la pared, solitaria y con los labios cerrados. Ahora también estaba sola. (...) Miraba a Tonio Kröger atentamente, con la cabeza baja y ojos negros y húmedos. Él dirigió la mirada hacia otro lado... (...)

La música empezó a sonar y las parejas desfilaron entre reverencias. (...) Ingeborg Holm bailaba muy cerca de Tonio Kröger, en el cuadro que se había formado junto a la puerta. Se movía ante él, de un lado a otro, hacia delante y hacia atrás, dando pasos y vueltas; de vez en cuando lo rozaba un perfume que se desprendía de su cabellera o de la suave tela de su vestido, y cerró los ojos con una sensación que le era familiar, cuyo aroma y atractivo había intuido estos últimos días y que ahora volvía a colmarlo con su dulce melancolía. ¿Qué era aquello? ¿Nostalgia? ¿Delicadeza? ¿Envidia, desprecio de sí mismo?

(*Tonio Kröger*, cap. VIII, 187-192)

Die Veranda war leer und unerleuchtet, aber die Glastür zum Saale, wo die beide großen, mit blanken Reflektoren versehen Petroleum-Lampen hell erstrahlten, stand geöffnet. Dorthin schlich er sich auf leise Sohlen, und der diebische Genuß, hier im Dunkeln stehen und ungesehen Die belauschen zu dürfen, die im Lichte tanzten, verursachte ein Prickeln in seiner Haut. Hastig und begierig sandte er seine Blicke nach den Beiden aus, die er suchte... (...)

Ja, sie waren da, die Beiden, die heute im Sonnenlicht an Tonio Kröger vorübergezogen waren, er sah sie wieder und erschrak vor Freude, als er sie fast gleichzeitig gewahrte. Hier stand Hans Hansen, ganz nahe bei ihm, dicht an der Tür; breitbeinig und ein wenig vorgebeugt, verzehrte er bedächtig ein großes Stück Sandtorte, wobei er die hohle Hand unters Kinn hielt, um die Krümel aufzufangen. Und dort an der Wand saß Ingeborg Holm, die blonde Inge, (...)

Tonio Kröger sah sie an, die Beiden, um die er vor Zeiten Liebe gelitten hatte, - Hans und Ingeborg. Sie waren es nicht so sehr vermöge einzelner Merkmale und der Ähnlichkeit der Kleidung, als kraft der Gleichheit der Rasse und des Typus, diser lichten, stahblauäugigen und blondhaarigen Art, die eine Vorstellung von Reinheit, Ungetrübtheit, Heiterkeit und einer zugleich stolzen und schlichten, unberührbaren Sprödigkeit hervorrief... (...) – und plötzlich erschütterte das Heimweh seine Brust mit einem solchen Schmerz, daß er unwillkürlich weiter ins Dunkel zurückwich, damit niemand das Zucken seines Gesichtes sähe.

Man begann jetzt dennoch im Saale, auf den Zuschauer unter der Glastür aufmerksam zu werden, und aus hübschen, erhitzten Gesichtern trafen ihn fremde und forschende Blicke; aber er behauptete trotzdem seinen Platz. Auch Ingeborg und Hans streiften ihn beinahe gleichzeitig mit den Augen, mit jener vollkomenen Gleichgültigkeit, die fast das Ansehen der Verachtung hat. Plötzlich jedoch ward er sich bewußt, daß von irgendwoher ein Blick zu ihm drang und auf ihm ruhte... Er wandte den Kopf, und sofort trafen seine Augen mit denen zusammen, deren Berührung er empfunden hatte. Ein Mädchen stand nicht weit von ihm, mit blassem, schmalen und feinen Gesicht, das er schon früher bemerkt hatte. Sie hatte nicht viel getanzt, die Kavaliere hatten sich nicht sonderlich um sie bemüht, und er hatte sie einsam mit herb geschlossenen Lippen an der Wand sitzen sehen. Auch jetzt stand sie allein. (...)

Gesenkten Kopfes blickte sie Tonio Kröger von unten herauf mit schwarzen, schwimmenden Augen an. Er wandte sich ab... (...)

Die Musik setzte ein, und die Paare schritten unter Verbeugungen durcheinander. (...) Ingeborg Holm tanzte dicht vor Tonio Kröger, in dem Carré, das sich unmittelbar an der Glastür befand. Sie bewegte sich vor ihm hin und her, vorwärts und rückwärts, schreitend und drehend; ein Duft, der von ihrem Haar oder dem zarten Stoff ihres Kleides ausging, berührte ihn manchmal, und er schloß die Augen in einem Gefühl, das ihm von je so wohl bekannt gewesen, dessen Arom und herben Reiz er in all diesen letzten Tagen leise verspürt hatte, und das ihn nun wieder ganz mit seiner süßen Drangsal erfüllte. Was war es doch? Sehnsucht? Zärtlichkeit? Neid, Selbstverachtung?... (...)

(*Tonio Kröger*, cap. VIII, 323-327)

66. Er war der teuren Erscheinung nicht gewärtig gewesen, sie kam unverhofft, er hatte nicht Zeit gehabt, seine Miene zu Ruhe und Würde zu befestigen. Freude, Überraschung, Bewunderung mochten sich offen darin malen, als sein Blick dem des Vermißten begegnete, - und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadzio lächelte; ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Wiederscheine der eigenen Schönheit del Arme streckt, - ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend.

Der, welcher dies Lächeln empfangen, enteilte damit wie mit einem verhängnisvollen Geschenk. Er war so sehr erschüttert, daß er das Licht der Terrasse, des Vorgartens zu fliehen gezwungen war und mit hastigen Schritten das Dunkel des rückwärtigen Parkes suchte. Sonderbar entrüstete und zärtliche Vermahnungen entragen sich ihm: “Du darfst so nicht lächeln! Höre, man darf so niemanden lächeln!” Er warf sich auf eine Bank, er atmete außer sich den nächtlichen Duft der Pflanzen. Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, - unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: “Ich liebe dich!”.

(*Der Tod in Venedig*, cap. IV, 489-490)

67. (...) Aschenbach llevaba ya varios minutos de seria distracción descifrando esas fórmulas y dejando que las miradas de su espíritu se perdiesen en las transparencias de aquel misticismo cuando, volviendo de su ensoñación, divisó en el pórtico, por encima de las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera, a un hombre cuyo inusitado aspecto marcó un rumbo totalmente distinto a sus pensamientos.

Era difícil determinar si había salido de la capilla por la puerta de bronce, o si, viniendo de fuera, había subido allí de improviso. Sin profundizar particularmente en la cuestión, Aschenbach se inclinaba por la primera hipótesis. De mediana estatura, flaco, sin barba y con una nariz extrañamente roma, el hombre tenía esa piel lechosa y cubierta de pecas típica de los pelirrojos. A todas luces no era de origen bávaro; al menos el sombrero de fieltro de alas anchas y rectas que cubría su cabeza le imprimía un aire foráneo, de oriundo de lejanas tierras, si bien es cierto que llevaba a la espalda una de esas mochilas típicas del país y, al parecer, vestía un amarillento traje de paño tirolés con correa. Una esclavina impermeable colgaba de su antebrazo izquierdo, apoyando en la cintura, y en la mano derecha empuñaba un bastón con contera de hierro que mantenía fijo en el suelo, y en cuyo puño, teniendo él los pies cruzados, descansaba su cadera. Con la cabeza erguida, de suerte que su manzana de Adán, pelada y prominente, adquiría aún mayor realce en el magro cuello que emergía de la camisa deportiva, escrutaba la lejanía con sus ojos incoloros, de pestañas rojizas, entre los cuales, y

armonizando extrañamente con su nariz corta y achatada, se abrían dos enérgicas arrugas verticales. Esto –y acaso la altura del lugar en que se hallaba reforzaba esta impresión- daba a su postura un aire dominador e imperioso, temerario y hasta fiero; pues ya fuera porque los reflejos del poniente lo obligaran a hacer muecas, ya porque tuviese una deformación permanente en el rostro, sus labios parecían excesivamente cortos: se habían replegado por completo detrás de los dientes que, blancos y largos, sobresalían en el centro descubiertos hasta las encías.

Es posible que al examinar al forastero con una mirada entre inquisitiva y distraída, Aschenbach pecase de indiscreto, pues de pronto advirtió que el otro respondía tan directa y agresivamente a su mirada, con la intención tan evidente de llevar las cosas al extremo y obligarle a bajar la vista que, penosamente confundido, se volvió y empezó a pasearse a lo largo del cerco, con el eventual propósito de no prestar más atención al individuo. Un minuto después ya lo había olvidado. Pero ya fuera que los aires de excursionista del forastero incidiesen en su imaginación, o que entraran en juego otras influencias psíquicas o físicas, lo cierto es que notó, sumamente sorprendido, una curiosa expansión interna, algo así como un desasosiego impulsor, una apetencia de lejanías juvenil e intensa, una sensación tan viva, nueva o, al menos, tan desatendida y olvidada hacía tanto tiempo que, con las manos a la espalda y la mirada fija en el suelo, permaneció un rato inmóvil para analizar la sensación en su esencia y objetivos.

(*Der Tod in Venedig*, cap. I, 16-18)

(...) und der Wartende hatte während einiger Minuten eine ernste Zerstreuung darin gefunden, die Formeln abzulesen und sein geistiges Auge in ihrer durchscheinenden Mystik sich verlieren zu lassen, als er, aus seinen Träumereien zurückkehrend, im Portikus, oberhalb der beiden apokalistischen Tiere, welche die Freitreppe bewachen, einen Mann bemerkte, dessen nicht ganz gewöhnliche Erscheinung seinen Gedanken in völlig andere Richtung gab.

Ob er nun aus dem Innern der Halle durch das bronzene Tor hervorgetreten oder von außen unversehens heran und hinauf gelangt war, blieb ungewiß. Aschenbach, ohne sich sonderlich in die Frage zu vertiefen, neigte zur ersteren Annahme. Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsig, gehörte der Mann zum rothaarigen Typ und besaß dessen milchige und sommersprossige Haut. Offerbar war er durchaus nicht bajuwarischen Schlages: wie denn wenigstens der breit und gerade gerandete Basthut, der ihm den Kopf bedeckte, seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh. Freilich trug er dazu den landesüblischen Rucksack um die Schultern geschnallt, eine gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff, wie es schien, einen grauen Wetterkragen über dem linken Unterarm, den er in die Weiche gestütz hielt, und in der Rechten einen mit eiserner Spitze versehenen Stock, welchen er schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte. Erhobenen Hauptes, so daß an seinem hager dem losen Sporthemd entwachsenden Halse der Adamsapfel stark und nackt hervortrat, blickte er mit farblosen, rotbewimperten Augen, zwischen denen, sonderbar genug zu seiner kurz aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen, scharf spähend ins Weite. So – und vielleicht trug sein erhöhter und erhöhender Standort zu diesem Eindruck bei – hatte seine Haltung etwas herrisch Überschauendes, Kühnes odes selbst Wildes; denn sei es, daß er, geblendet, gegen die untergehende Sonne grimassierte oder daß es sich um eine dauernde physiognomische Entstellung handelte: seine Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, daß diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorbleckten.

Wohl möglich, daß Aschenbach es bei seiner halb zerstreuten, halb inquisitiven Musterung des Fremden an Rücksicht hatte fehlen lassen, denn plötzlich ward er gewahr, daß jener seinen Blick erwiderte und zwar so kriegerisch, so gerade ins Auge hinein, so offenkundig gesonnen, die Sache aufs Äußerste zu treiben, und den Blick des

andern zum Abzug zu zwingen, daß Aschenbach, peinlich berührt, sich abwandte und einen Gang die Zäune entlang begann, mit dem beiläufigen Entschluß, des Menschen nicht weiter achtzuhaben. Er hatte ihn in der nächsten Minute vergessen. Mochte nun aber das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraf gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele sein: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendliche durstiges Verlanden in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt, daß er, die Hände auf dem Rücken und den Blick am Boden, gefesselt stehen blieb, um die Empfindung auf Wesen und Ziel zu prüfen.

(*Der Tod in Venedig*, cap. I, 437-438)

2. I. EL AMOR Y LA BELLEZA.

68. El matrimonio del que procedía el pequeño Johann, nunca dejó de interesar a la ciudad como un tema de conversación. Así como en cada uno de los cónyuges había algo de extravagante y de enigmático, de igual modo el matrimonio tenía el carácter de lo extraordinario y misterioso. (...)

Contemplando a ambos, era preciso confesar que él era un hombre envejecido, algo obeso ya, para acompañar a una mujer joven. (...) Aquella mujer, aquel ser tan frígido y reservado, tan reducido y circunspecto, que parecía haber concentrado el poco valor de su vida en la música, inspiraba indefinibles sospechas. Y la gente sacaba su poquillo de mundana experiencia para proyectarla sobre la esposa de Thomas Buddenbrook. Las aguas mansas suelen ser profundas. "¡Ah, esas mosquitas muertas!" Y como sintieran deseos de llegar un poco más al fondo del asunto y de saber y comprender algo en él, resultó que su modesta fantasía les fue llevando a la suposición de que acaso la bella Gerda engañase un poquitín a su caduco marido.

Agudizóse la atención y no pasó mucho tiempo sin que coincidieran las opiniones en estimar que las relaciones de Gerda Buddenbrook con el teniente Von Throta pasaban –hablando con indulgencia – los límites de las conveniencias. (...)

De grado o por fuerza hacía las más imprescindibles visitas a las familias principales de la localidad, pero declinaba casi todas las invitaciones, relacionándose únicamente con la familia Buddenbrook... Demasiado, según pensaba la gente; demasiado, en opinión del propio senador...

Nadie presentía lo que pasaba en el ánimo de Thomas Buddenbrook, porque nadie era capaz de presentirlo. ¡Y a él le resultaba tan difícil mantener a todo el mundo en absoluta ignorancia de su pesar, de su odio, de su impotencia! (...) Había sido el primero en darse cuenta de la diferencia que se iba produciendo entre su propia persona y la singular conservación de la de Gerda, con quien nada podían los años; y tal disparidad le producía recelo, desde que el señor Von Throta entraba en su casa. No le quedaba otro remedio que combatir aquellos temores, y ocultarlos, con las pocas energías que aún le restaban, a fin de que su exteriorización no diera por resultado el lanzamiento de su nombre a la mofa pública.

Gerda Buddenbrook y el joven y singular oficial se habían encontrado, como es de suponer, en el terreno de la música. El señor Von Throta tocaba el piano, el violín, el violonchelo y la flauta –todo perfectamente -, y con frecuencia el senador tenía la primera noticia de su visita por la llegada del asistente, que, llevando el violonchelo a hombros, pasaba por delante de las ventanas del despacho particular y desaparecía en la casa... Entonces Thomas Buddenbrook, sentado ante su escritorio, esperaba hasta que ver entrar al amigo de su mujer y oír, arriba, en el salón, los acordes y las armonías que como cantos, quejas y sobrehumanos goces se desprendían de unos dedos convulsivamente extendidos o doblados en los instrumentos, para morir entre extraviados y vagos éxtasis, desfallecimientos y sollozos en la noche y en el silencio. ¡Oh, sí...! Podían rodar y resonar, podían llorar y lanzar gritos de júbilo, podían elevarse

y elevarse del modo más sobrenatural del mundo. Lo peor, lo verdaderamente espantoso, era el silencio que les seguía y que se prolongaba, allá arriba, en el salón, tiempo y más tiempo, siendo excesivamente profundo y demasiado absoluto para no producir pavor. Ni un paso hacía resonar el pavimento, ni una silla era movida: sólo reinaba un silencio completo, tenaz, único... Y Thomas Buddenbrook, sentado en la soledad de su despacho, sentíase presa de tales angustias que, a veces, no podía contener los gemidos.

(...) él, el marido viejo, gastado y gruñón, sentado abajo, en su despacho, junto a la ventana, mientras arriba su hermosa mujer y su galán, un joven oficial, se entregaban a la música, y no sólo a la música... Sí, de esa manera lo vería la gente: lo sabía. Y sin embargo, tampoco ignoraba que el calificativo de "galán" era muy poco apropiado para el señor Von Throta. ¡Ah!, casi hubiera sido feliz pudiendo verle y despreciarle como a un mozo ligero de cascos, ignorante y ordinario, que deja fluir su normal dosis de petulancia en un mísero chorro de arte, conquistando con él los femeninos corazones.

(*Buddenbrook*, Décima parte, cap. V, pp. 640-644)

Die Ehe, aus welcher der kleine Johann hervorgegangen war, hatte, als Gesprächsgegenstand genommen, in der Stadt niemals an Reiz verloren. So gewiß wie jedem der beiden Gatten etwas Extravagantes und Rätselhaftes eigen war, so gewiß trug diese Ehe selbst den Charakter des Ungewöhnlichen und Fragwürdigen. (...)

Man sah die Beide an und fand, daß dies ein stark alternder, schon ein bißchen beleibter Mann, mit einer jungen Frau zur Seite war. (...) Diese Frau, deren Wesen so kühl, so eingezogen, verschlossen, reserviert und ablehnend war und die nur an ihre Musik ein wenig Lebenswärme zu verausgaben schien, erregte unbestimmte Verdächte. Die Leute holten ihr Bißchen verstaubte Menschenkenntnis hervor, um sie gegen Senator Buddenbrook Gattin anzuwenden. Stille Wasser waren oft tief. Mancher hatte es faustdick hinter den Ohren. Und da sie doch wünschten, sich die ganze Sache ein Stückchen näher zu bringen und überhaupt irgend etwas davon zu wissen und zu verstehen, so führte ihre bescheidene Phantasie sie zu der Annahme, es könne wohl nicht anders sein, als daß die schöne Gerda ihren alternden Mann nun ein wenig betröge.

Sie gaben wohl acht, und es dauerte nicht lange, bis sie einig darüber waren, daß Gerda Buddenbrook in ihrem Verhältnis zu Herrn Leutnant von Throta, gelinde gesagt die Grenze des Sittsamen überschritt. (...)

Wohl oder übel erledigte er die notwendigsten Visiten in den hervorragenden Familien; aber er lehnte beinahe alle Einladungen ab und verkehrte eigentlich nur im Haus Buddenbrook... zuviel, wie die Leute meinten, zuviel, wie auch der Senator selber meinte...

Niemand ahnte, was in Thomas Buddenbrook vorging, niemand durfte es ahnen, und gerade dies: alle Welt über seinen Gram, seinem Haß, seine Ohnmacht in Unwissenheit zu erhalten, war so fürchterlich schwer! (...) Er war der Erste gewesen, der das beständig hervortretende Mißverhältnis zwischen seiner eigenen Erscheinung und Gerdas sonderbaren Unberührtheit, der die Jahre nichts anhatten, mit Argwohn ins Auge gefaßt hatte, und jetzt, seit Herr von Throta in sein Haus gekommen war, mußte er seine Besorgnis mit dem Rest seiner Kräfte bekämpfen und verstecken, mußte es, um nicht durch das Kundwerden dieser Besorgnis schon seinen Namen dem allgemeinen Lächeln preiszugeben.

Gerda Buddenbrook und her junge, eigenartige Offizier hatten einander, wie sich versteht, auf dem Gebiet der Musik gefunden. Herr von Throta spielte Klavier, Geige, Bratsche, Violoncell und Flöte –Alles vortrefflich – und oft ward dem Senator der kommende Besuch im voraus angekündigt, dadurch, daß Herr von Throtas Bursche, den Cello-Kasten auf dem Rücken schleppend, an den grünen Fenstervorsätzen des Privat-Comptoirs vorüberging und im Hause verschwand... Dann saß Thomas Buddenbrook an seinem Schreibtisch und wartete, bis er auch ihn selbst, den Freund seiner Frau, in sein Haus eintreten sah, bis über ihm im Salon die Harmonieen

aufwogten, die unter Singen, Klagen und übermenschlichen Jubeln gleichsam mit krampfhaft ausgestreckten, gafalteten Händen emporrangen und nach allen irren und vagen Extasen in Schwäche und Schluchzen hinsanken in Nacht und Schweigen. Mochten sie doch rollen und brausen, weinen und jauchzen, einander aufschäumend umschlingen und sich so übernatürlich gebärden wie sie nur wollten! Das Schlimme, das eigentlich Qualvoll war die Lautlosigkeit, die ihnen folgte, die dann dort oben im Salon so lange, lange herrschte, und die zu tief und unbelebt war, um nicht Grauen zu erregen. Kein Schritt erschütterte die Decke, kein Stuhl ward gerückt; es war eine unlautere, hinterhältige, schweigende, *ver*schweigende Stille... Dann saß Thomas Buddenbrook und ängstigte sich so sehr, daß er manchmal leise ächzte.

(...) sich selbst, den alternden, abgenutzten und übellaunigen Mann unten im Comptoir am Fenster sitzen, während droben seine schöne Frau mit eihrem Galan musizierte und nicht nur musizierte... Ja, so erschienen ihnen die Dinge, er wußte es. Und dennoch wußte er auch, daß das Wort "Galan" für Herrn von Throta eigentlich sehr wenig bezeichnend war. Ach, er wäre beinahe glücklich gewesen, wenn er ihn so hätte nennen und auffassen dürfen, ihn als einen windigen, unwissenden und ordinären Jungen hätte verstehen und verachten können, der eine normale Portion von Übermut in ein wenig Kunst ausströmen läßt und damit Frauenherzen gewinnt. (...)

(*Buddenbrook*, décima parte, cap. V, 642-647)

69. (...) Era stata truffata! Il Balli era la virtù e la forza, il Balli che dell'amore parlava tanto serenamente, dell'amore che per lui non era stato mai un peccato. Quanto doveva aver amato!(...)

Come era bello il destino del Balli: non era neppure obbligato a riconoscenza per i benefiî che gli piovevano dal cielo. La richezza e la felicità erano i portati del suo destino; perché avrebbe dovuto sorprendersene o esserne grato a chi era inviato dalla provvidenza a protargli i suoi doni? Amalia, incantata, stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente di quella che aveva conosciuta. Era naturale che a lei e al fratello fosse stata tanto dura e naturalissimo che al Balli fosse toccata tanto lieta. Ella ammirò la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano le sue prime grandi fortune.

(*Senilità*, cap. V, 79-81)

70. Alla stazione Ada mi porse la guancia al bacio fraterno. Io la vidi solo allora, frastornato com'ero dalla tanta gente ch'era venuta ad accompagnarci e subito pensai: "Sei proprio tu che mi cacciasti in questi panni!" Avvicinai le mie labbra alla sua guancia vellutata badando di non sfiorarla neppure. Fu la prima soddisfazione di quel giorno, perché per un istante sentii quale vantaggio mi derivasse dal mio matrimonio: m'ero vendicato rifiutando d'approfittare dell'unica occasione che era stata offerta di baciare Ada! Poi, mentre il treno correva, seduto accanto ad Augusta, dubitai di non aver fatto bene. Temevo ne fosse compromessa la mia amicizia con Guido. Però soffrivo di più quando pensavo che forse Ada non s'era neppure accorta che non avevo baciata la guancia che mi aveva offerta.

Essa se ne era accorta, ma io non lo seppi che quando, a sua volta, molti mesi dopo, partì con Guido da quella stessa stazione. Tutti essa baciò. A me solo offerse con grande cordialità la mano. Io gliela strinsi freddamente. La sua vendetta arrivava proprio in ritardo perché le circostanze erano del tutto mutate. Dal ritorno dal mio viaggio di nozze avevamo avuto dei rapporti fraterni e non si poteva spiegare perché mi avesse escluso dal bacio.

(*La coscienza di Zeno*, cap. V, 128-129)

71. (...) Invece, a casa sua, approfittò di un momento in cui ci lasciarono soli, per dirmi piangendo:

"Non dimenticherò mai che, pur non amandomi, mi sposasti".

Io non protestai perché la cosa era stata tanto evidente che non si poteva. Ma, pieno di compassione, l'abbracciai.
Poi di tutto questo non si parlò più fra me ed Augusta perché el matrimonio è una cosa ben più semplice del fidanzamento. Una volta sposati non si discute più d'amore e, quando si sente il bisogno di dirne, l'animalità interviene presto a rifare il silenzo. Ora tale animalità può essere divenuta tanto umana da complicarsi e falsificarsi ed avviene che, chinandosi su una capigliatura femminile, si faccia anche lo sforzo di evocarvi una luce che non c'è. Si chiudono gli occhi e la donna diventa un'altra per ridivenire lei quando si abbandona. A lei s'indirizza tutta la gratitudine e maggiore ancora se lo sforzo riuscì. È per questo che se io avessi da nascere un'altra volta (madre natura è capace di tutto!) accetterei di sposare Augusta, ma mai di promettermi con lei.

(*La coscienza di Zeno,* cap. V, 128).

72. "Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl, nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist kleiner Phaidros, der Weg des Künstler zum Geiste. (...) Denn du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft; (...) und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Ungefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen. Und nun gehe ich, Phaidros, bleibe du hier; und erst wenn du mich nicht mehr siehst, so gehe auch du."

(*Der Tod in Venedig,* cap. V, 513-514)

2. J. La Huida: El Viaje, La Renuncia y el Suicidio.

73. [Macario]: "Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare. Si muore precisamente nello stato in cui si nasce, le mani organi per afferrare o anche inabili a tenere" (...)
[Alfonso]: ""Ed io ho le ali?" chiese abbozzando un sorriso. "Per fare dei voli poetici sì!" risponde Macario..."

(*Una vita,* cap. VIII, 92).

74. Was ist Selbmord? Der freiwillige Tod? Aber niemand stirbt unfreiwillig. Das Aufgeben des Lebens und die Hingabe an den Tod geschieht ohne Unterschied aus Schwäche, und diese Schwäche ist stets die Folge einer Krankheit des Körpers oder der Seele, oder beider. Man stirbt nicht, bevor man einverstanden damit ist...

Bin ich einverstanden? Ich muß es wohl sein, denn ich glaube, daß ich wahnsinnig werden könnte, wenn ich am zwölften Oktober nicht stürbe...

(*Der Tod*, 63)

75. (…) Nella sua vita da sognatore il sogno non lo aveva posseduto giammai cosí interamente (...) Annetta lo voleva morto! Desiderò che le riuscisse e che poi lo rimpiangesse. Sognava che l'amore per lui, senz'altra causa, un giorno le rinascesse nel cuore e che ella andasse alla sua tomba a spargervi fiori e lagrime. Oh! quanta buona calma in quel cimintero ch'egli sognava verde e riscaldato dal sole (...)

Gli rimaneva soltanto una via per sfuggire a quella lotta in cui avrebbe fatto una parte miserabile e ridicola, il suicidio. Il suicidio gli avrebbe forse ridato l'affetto di Annetta (...)

Non aveva pensato mai al suicidio che col giudizio alterato dalle idee altrui. Ora lo accettava non rassegnato ma giocondo. La liberazione! Si rammentava che fino a poco prima aveva pensato altrimenti e volle calmarsi, vedere se quel sentimiento giocondo che lo trascinava alla morte non fosse un prodotto della febbre da cui poteva essere posseduto. No! Egli ragionava calmo! Schierava dinanzi alla mente tutti gli argomenti contro al suicidio, da quelli morali dei predicatori e quelli dei filosofi più moderni: lo facevano sorridere! Non erano argomenti ma desiderî, il desiderio di vivere.

Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L'abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odii. Quella era la rinunzia che egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo. Non avrebbe scritto ad Annetta. Le averbbe risparmito persino il disturbo e il pericolo che poteva essere per lei una tal lettera.

N... 23 Ottobre 18...

Signor Luigi Mascotti:

In risposata alla pregiata vostra del 21 corrente vi annunciamo che ci sono del tutto ignote le cause che spinsero al suicidio il nostro impiegato signor Alfonso Nitti. Fu trovato morto nel suo letto il 16 corrente, alle quattro della mattina, dal signor Gustavo Lanucci, il quale, rincasato a quell'ora, s'insospettì per l'intenso odore di carbone che trovò difusso in tutta l'abitazione. Il signor Nitti lasciò una lettera diretta alla signora Lanicci in cui la dicharava sua erede. La vostra domanda sulla somma trovata presso il signor Nitti debe quindi essere diretta a quella signora.

I funerali si fecero addí 18 corrente con l'intervento dei colleghi e della direzione.

Con distinta stima vi riveriamo.

Maller & Cº

(*Una vita*, cap. XX, 354-356)

ANEXO II: TEXTOS CAPÍTULO TERCERO

3. EL ESTILO

3. A. EL ESPACIO: SIMBOLOGÍA DE LOS LUGARES

1. (...) Höchst merkwürdig nun und schwer zu ergründen sei angesichts des so erheblichen Beitrags, den sie der allgemeinen Gesittung geleistet, die uralte Antipathie, die in dem Völkern gegen das jüdische Menschenbild schwele und jeden Augenblick bereit sei, in tätlichen Haß aufzuflammen, wie jene Egerer Unordnung zur Genüge zeige. Es sei diese Antipathie, in der Hochachtung den Widerwillen vermehre, eigentlich nur mit einer anderen noch zu vergleichen: mit derjenigen gegen die Deutschen, deren Schicksalsrolle und innere wie äußere Stellung unter den Völkern die allerwunderlichste Verwandtschaft mit der jüdischen aufweise. Er wolle sich hierüber nicht verbreiten und sich den Mund nicht verbrennen, allein er gestehe, daß ihn zuweilen eine den Atem stocken lassende Angst überkomme, es möchte eines Tages der gebundene Welthaß gegen der andere Salz der Erde, das Deutschtum, in einem historischen Aufstande freiwerden, zu dem jene mittelalterliche Mordnacht nur ein Miniatur-Vor-und-Abbild sei... (...)

   (*Lotte in Weimar*, cap. VIII, 366-367)

2. "(...) Unsere lieben Deutschen sind ein vertracktes Volk, das seinen Propheten allzeit soviel zu schaffen macht, wie die Juden den ihren, allein ihre Weine sind nun einmal das Edelste, was der Gott zu bieten hat."

   Werner lachte ihm nur erstaunt ins Gesicht. Kirms aber, ein Mann mit schmalem, von lockigem grauem Haar bedecktem Oberkopf und schweren Augenlidern, erwiderte:

   "Excellenz vergessen, es den schlimmen Deutschen zugute zu rechnen, daß sie Sie hervorgebracht haben."

   Das Beifallsgelächter, das Meyer zur Linken und Riemer schräg gegenüber anstimmten, verriet, daß sie mit ihren Ohren bei dem Gespräch um den Hausherren, nicht bei ihren Nachbarn waren.

   Goethe lachte ebenfalls, ohne die Lippen zu trennen, vielleicht um seine Zähne nicht blicken zu lassen.

   "Wir wollen das als einen passablen Zug gelten lassen", sagte er. (...)

   (*Lotte in Weimar*, cap. VIII, 355)

3. Und dennoch! So wenig es möglich war, das Absinken seiner Gesundheit mit dem vaterländischen Unglück in gemüthafte Verbindung zu bringen, - meine Neigung, das eine mit dem andern in objektivem Zusammenhang, symbolischer Parallele zu sehen, diese Neigung, die eben nur durch die Tatsache der Gleichzeitigkeit mir eingegeben sein mochte, war unbesieglich durch seine Ferne von den äußeren Dingen, mochte ich den Gedanken auch sorgsam bei mir verschließen und mich wohl hüten, ihn vor ihm auch nur andeutungsweise zur Sprache zu bringen.

   (*Doktor Faustus*, cap.XXXIII, 455)

4. Am 25. August 1940 traf mich hier in Freising die Nachricht von dem Erlöschen der Reste eines Lebens, das meinem eigenen Leben, in Liebe, Spannung, Schrecken und Stolz, seinen wesentlichen Inhalt gegeben hat. Am offene Grabe auf dem kleinen Friedhof von Oberweiler standen mit mir, außer den Angehörigen, Jeanette Scheurl, Rüdiger Schildknapp, Kunigunde Rosenstiel und Meta Nackedey, dazu eine unkenntlich verschleierte Fremde, die, wärend die Erdschollen auf den eingebetteten Sarg fielen, wieder verschwunden war.

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.

(*Doktor Faustus*, epílogo, 671-672)

5. (...) Nun denn, wenn ich sagte, daß ich als Künstler Lübecker geblieben sei, so meine ich damit und bin mir dessen bewußt, daß ich im Nadler'schen Sinn das Patrizisch-Städtische, das stammesmäßig Lüberkische oder das allgemein Hanseatische heute, und zwar nicht nur durch den Lübecker Roman "Buddenbrook", (...)

   (Thomas Mann, 2002: *Über mich selbst*, "Lübeck als geistige Lebensform", 29-30)

6. "Man soll schweigen!" dachte Aschenbach erregt, indem er die Journale auf den Tisch zurückwarf. "Man soll das verschweigen!" Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann. So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs, - dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz, und an dessen Bewahrung auch ihm so sehr gelegen war. Denn der Verliebte besorgte nichts, als daß Tadzio abreisen könnte und erkannte nicht ohne Entsetzen, daß er nicht mehr zu leben wissen werde, wenn das geschähe.

   (*Der Tod in Venedig*, cap. V, 492)

7. (...) Da ist das *Meer*, die Ostsee, deren der Knabe zuerst in Travemünde ansichtig wurde, dem Travemünde von vor vierzig Jahren mit dem biedermeierlichen alten Kurhaus, den Schweizerhäusern und dem Musiktempel, in dem der langhaarig-zigeunerhafte kleine Kapellmeister Heß mit seiner Mannschaft konzertierte und auf dessen Stufen, im sommerlichen Duft der Buchsbaumes, ich kauerte (...) an diesem Ort gingen das Meer und die Musik in meinem Herzen eine ideelle, eine Gefühlsverbindung für immer ein, und es ist etwas geworden aus dieser Gefühls- und Ideenverbindung – nämlich Erzählung, epische Prosa: -Epik, das war mir immer ein Begriff, der eng verbunden war mit dem des Meeres und der Musik, sich gewissermaßen aus ihnen zusammensetzte, und wie C. F. Meyer von seiner Dichtung sagen konnte, allüberall darin sei Firnelicht, das große, stille Leuchten, so möchte ich meinen, daß das Meer, sein Rhythmus, seine musikalische Traszendenz auf irgendeine Weise überall in meinen Büchern gegenwärtig ist, auch dann, wenn nicht, was oft genug der Fall, ausdrücklich davon die Rede ist. Ja, ich will hoffen, daß ich ihm einigen Dank abgestattet habe, dem Meer meiner Kindheit, der Lübecker Bucht. (...)

   (Thomas Mann, 2002: *Über mich selbst*, "Lübeck als geistige Lebensform", 40)

8. (…) Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum; und mit den luftverdünnten Regionen des ewigen Schnees steht es sehr ähnlich. Meer und Hochgebirge sind nicht ländlich, sie sind elementar im Sinne letzter und wüster, auβermenschlicher Groβartigkeit, (…)

   (Thomas Mann, 2002: *Über mich selbst*, "Lübeck als geistige Lebensform", 46)

9. (...) Die Sommerferienwochen in Travemünde mit ihren Badevormittagen am Strande der Ostseebucht und ihren Nachmittagen zu Füßen des fast ebenso leidenschaftlich

geliebten Kurmusiktempels gegenüber der Hotelanlage. Die gepflegte, geschützte und unbildenlose Idyllik dieses Aufenthalts mit vielgängigen Table-d'hôte-Mahlzeiten sagte mir unbeschreiblich zu; sie leistete meiner natürlichen, viel später erst leidlich korrigierten Neigung zu träumerischer Trägheit Vorschub, und wenn die anfangs unabsehbaren vier Wochen zu Ende waren und es nach Haus in den Alltag ging, so war meine Brust von dem weichlichen Schmerz der Selbstbemitleidung zerrissen.

(Thomas Mann, 2002: *Über mich selbst,* "Lebensabriß", 100-101)

10. (...) Su corazón, en aquellas cuatro semanas de recogimiento a la orilla del mar, se había vuelto mucho más débil, más mimado, más soñador y sensible y, por lo tanto, mucho más incapaz de presentarse animoso ante el señor Tiegte y sus reglas de tres; (...)

(...) Él poseía lo disfrutado. Se acordaría del mar y del balneario cuando todo volviera a confabularse en contra suya, y el solo recuerdo del murmullo de las olas mansas que, ya anochecido, allá lejos, venía a morir al pie del rompeolas, sería suficiente para consolarse de todas las adversidades... (...)

Y poco a poco, entre secretas lágrimas, volvió a sentir el pequeño Johann la nostalgia del mar; volvió a angustiarse y a aburrirse soberanamente; a vivir en continua zozobra pensando en los Hagenström y a consolarse con Kai, el señor Pfühl y la música. (...)

Tres o cuatro días después de su regreso a la ciudad, presentóse el doctor Langhals en la *Fischergrube* con objeto de apreciar los efectos del veraneo. (...)

- Nos hemos puesto morenos – dijo, alzando al chiquillo, que continuaba de pie ante él. Y poniéndole la diminuta mano cubierta de negro pelo sobre su hombro, prosiguió, dirigiéndose a la senadora y a la señorita Ida Jungmann -: pero seguimos con una cara demasiado compungida.

- Echa de menos el mar – observó Gerda Buddenbrook.

- Ya, ya..., ¿tanto te gusta? – preguntó el doctor, mirando fijamente al niño con su expresión un poco fatua. (...)

- Sí... – respondió, fijos los ojos en el doctor, pero éste no había dado a la pregunta ninguna intención.

- Bien, los efectos de los baños y del aire ya se manifestarán..., ya se manifestarán – (...)

La más solícita comprensión por su pena, y su nostalgia del mar; aquella herida que con tanta lentitud se cicatrizaba y que, al más ligero roce producido por la vida cotidiana, se enconaba y sangraba nuevamente, hallóla Hanno en su tía Antonie, que hacía que le contara con visible gozo su vida de Travemünde y no se cansaba de tributar a aquel lugar alabanzas vehementes que llegaban al corazón.

(*Buddenbrook*, décima parte, cap. III, 633-636)

(...) Sein Herz war durch diese vier Wochen voll Meeresandacht und eingehegtem Frieden nur noch viel weicher, verwöhnter, träumerischer, empfindlicher geworden und nur noch viel unfähiger, bei dem Ausblick auf Herrn Tiedges Regeldetri tapfer zu bleiben (...)

(...) Er hatte, was er hatte. Er wollte sich der See und des Kurgartens erinnern, wenn Alles wieder auf ihn einstürmte, und ein ganz kurzer Gedanke an das Geräusch, mit dem abends in der Stille die kleinen Wellen, weither, aus der in geheimnisvollem Schlummer liegenden Ferne kommend, gegen das Bollwerk geplanscht hatten, sollte ihn so getrost, so unberührbar gegen alle Widrigkeiten machen... (...)

Und langsam, langsam, mit heimlichen Tränen, lernte der kleine Johann wieder, die See zu missen, sich zu ängstigen und ungeheuerlich zu langweilen, stets der Hangenströms gewärtig zu sein und sich mit Kai, Herrn Pfühl und der Musik zu trösten. (...)

Drei oder vier Tage nach der Rückkehr in die Stadt erschien der Hausarzt Doktor Langhals in der Fischergrube, um die Wirkungen des Bades festzustellen. (...)

"Wir sind ziemlich braun geworden", sagte er, indem er Hanno, der vor ihm stand, umarmte, die kleine, schwarzbehaarte Hand auf seiner Schulter gruppierte und zur Senatorin und Fräulein Jungmann emporsah, "aber ein allzu betrübtes Gesicht machen wir immer noch".

"Er hat Heimweh nach der See" bemerkte Gerda Buddenbrook.

"So, so... also dort bist du so gern?" fragte Doktor Langhals, indem er dem kleinen Johann mit seinen eitlen Augen ins Gesicht blickte... (...)

"Ja..." brachte er hervor, seine erweiterten Augen starr auf den Doktor gerichtet. Aber Doktor Langhals hatte gar nichts Besonderes bei seiner Frage im Sinne gehabt.

"Nun, der Effekt der Bäder und der guten Luft wird schon noch nachkommen... schon noch nachkommen!" (...)

Das bereitwilligste Verständnis noch für seinen Schmerz um die See, diese Wunde, die so langsam vernarbte und, von der geringsten Härte der Alltages berührt, wieder zu brennen und zu bluten begann, fand Hanno bei Tante Antonie, die ihn mit ersichtlichem Vergnügen vom Travemünde Leben erzählen hörte, und auf seine sehnsüchtigen Lobpreisungen lebhalften Herzen einging.

(*Buddenbrook*, décima parte, cap. III, 636-639)

11. Die Nacht fiel ein, und mit einem schwimmenden Silberglanz stieg schon der Mond empor, als Tonio Kröger Schiff die offene See gewann. Er stand am Bugspriet, in seinen Mantel gehüllt vor dem Winde, der mehr und mehr erstarkte, und blickte hinab in das dunkle Wandern und Treiben der starken, glatten Wellenleiber dort unten, die umeinander schwankte, sich klatschend begegneten, in unerwarteten Richtungen auseinanderschossen und plötzlich schaumig sufleuchtete...
(...) Und nun, da das Meer sich öffnete, sah er von fern den Strand, an dem er als Knabe die sommerlichen Träume des Meeres hatte belauschen dürfen, sah die Glut des Leuchtturms und die Lichter des Kurhauses, darin er mit seinen Eltern gewohnt... Die Ostsee! Er lehnte den Kopf gegen den starken Salzwind, der frei und ohne Hindernis daherkam, die Ohren umhüllte und einen gelinden Schwindel, eine gedämpfte Betäubung hervorrief, in der die Erinnerung an alles Böse, an Qual und Irrsal, an Wollen und Mühen träge und selig unterging. (...)

Wolken jagten am Monde vorbei. Das Meer tanzte. Nicht runde und gleichmäßige Wellen kamen in Ordnung daher, sondern weithin, in bleichem und flackerndem Licht, war die See zerrisen, zerpeitscht, zerwühlt, leckte und sprang in spitzen, flammenartigen Riesenzungen empor, warf neben schaumerfüllten Klüften zackige und unwahrscheinliche Gebilde auf und schien mit der Kraf ungeheurer Arme in tollem Spiel den Gischt in alle Lüfte zu schleudern. (...)

Tonio Kröger hielt sich an irgend einem gestrafften Tau und blickte hinaus in all den unbändigen Übermut. In ihm schwang sich ein Jauchzen auf, und ihm war, als sei es mächtig genug, um Sturm und Flut zu übertönen. Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint... Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es ward nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. Sein Herz lebte...

Lange stand er so; dann streckte er sich auf einer Bank am Kajütenhäuschen aus und blickte zum Himmel hinauf, an dem die Sterne flackerten. Er schlummerte sogar ein wenig. Und wenn der kalte Schaum in sein Gesicht spritzte, so war es ihm im Halbschlaf wie eine Liebkosung.

(*Tonio Kröger*, cap. VII, 311-315)

12. (...) Gozaba plenamente de aquella paz, escuchaba con atención los sonidos guturales del idioma danés, las vocales agudas y graves de las ocasionales conversaciones entre la propietaria y el comerciante de pescado, cambiaba de vez en cuando sus impresiones sobre el nivel del barómetro y luego se levantaba para bajar por la terraza hasta la playa, donde ya había pasado algunas horas por la mañana.

A veces, la playa aparecía silenciosa y veraniega. El mar inerte y liso se extendía en anchas franjas azules, verdes o rojizas, cubiertas de destellos plateados, mientras las algas se secaban al sol hasta convertirse en paja y se evaporaban las medusas arrojadas sobre la playa. Olía ligeramente a podrido y un poco también al alquitrán del pesquero en el que Tonio se apoyaba de espaldas, sentado en la arena, de tal forma que veía el horizonte y no la costa sueca; pero el suave aliento del mar envolvía todo con su puro y fresco soplo.

Llegaron días grises de tormenta. Las olas bajaban su cabeza como toros dispuestos para la embestida y se precipitaban con furia en la playa, cubierta casi toda de relucientes hierbas marinas, conchas y maderas arrastradas por el mar. Entre las alargadas crestas de las olas espumosas y bajo el cielo encapotado, las hondonadas de las olas brillaban cubiertas de espuma verdosa; pero donde el sol quedaba oculto detrás de las nubes, el agua reflejaba un blanquecino brillo aterciopelado.

Rodeado del viento y el rugido del mar, Tonio Kröger se sumió en este estruendo eterno, pesado y ensordecedor que tanto amaba. Al dar media vuelta y alejarse, todo parecía de repente enteramente quieto y caluroso. Pero sabía que, a sus espaldas, estaba el mar; lo llamaba, le atraía y lo saludaba. Y Tonio Kröger sonrió.

(*Tonio Kröger*, cap. VIII, 181-182)

(...) Er genoß seinen Frieden, horchte auf die dänischen Kehllaute, die hellen und trüben Vokale, in denen der Fischhändler und die Wirtin zuweilen konversierten, wechselte hie und da mit dem Ersteren eine schlichte Bemerkung über den Barometerstand und erhob sich dann, um durch die Veranda wieder an den Strand hinunterzugehen, wo er schon lange Morgenstunden verbracht hatte.

Manchmal war es dort still und sommerlich. Die See ruhte träge und glatt, in blauen, flaschengrünen und rötlichen Streifen, von silbrig glitzernden Lichtreflexen überspielt, der Tang dörrte zu Heu in der Sonne, und die Quallen lagen da und verdunsteten. Es roch ein wenig faulig und ein wenig auch nach dem Teer des Fischerbootes, an welches Tonio Kröger, im Sande sitzend, den Rücken lehnte, - so gewandt, daß er den offenen Horizont und nicht die schwedische Küste vor Augen hatte; aber des Meeres leiser Atem strich rein und frisch über alles hin.

Und graue, stürmische Tage kamen. Die Wellen beugten die Köpfe wie Stiere, die die Hörner zum Stoße einlegen, und rannten wütend gegen den Strand, der hoch hinauf überspült und mit naßglänzendem Seegras, Muscheln und angeschwemmtem Holzwerk bedeckt war. Zwischen den langgestreckten Wellenhügeln dehnten sich unter dem verhängten Himmel blaßgrünschaumig die Täler; aber dort, wo hinter den Wolken die Sonne stand, lag auf den Wassern ein weißlicher Sammetglatz.

Tonio Kröger stand in Wind und Brausen eingehüllt, versunken in dies ewige, schwere, betäubende Getöse, das er so sehr liebte. Wandte er sich und ging fort, so schien es plötzlich ganz ruhig und warm um ihn her. Aber im Rücken wußte er sich das Meer; es rief, lockte und grüßte. Und er lächelte.

(*Tonio Kröger*, cap. VIII, 318).

13. El espectáculo de la playa, la visión de todo aquel mundo civilizado gozando indolentemente de sus sentidos al borde del elemento, lo distrajo y le procuró un gozo inusitado. La gris y lisa superficie del mar se veía ya animada por niños que chapoteaban, nadadores y toda suerte de personajes que, con los brazos cruzados bajo la nuca, yacían en los bancos de arena. Otros remaban en pequeñas embarcaciones sin quilla, pintadas de rojo y azul, y se hundían sonrientes. Ante la larga hilera de casetas, en cuyas plataformas era posible instalarse como en pequeños miradores, alternaban el bullicio retozón y la placidez ociosa y estirada, las visitas y el parloteo, la cuidada elegancia matutina y la desnudez que, con osada desenvoltura, hacía buen uso de las libertades del lugar. Más adelante, sobre la arena húmeda y compacta, deambulaba gente envuelta en albornoces blancos o en holgados camisones de vivos colores. A la derecha, un complejo castillo de arena construido por manos infantiles se alzaba

rodeado de banderitas de todos los países. Vendedores de conchas, tartas y frutas se arrodillaban para extender sus productos en el suelo. A la izquierda, frente a una de las casetas alineadas de través con relación al mar y a las restantes, y que cerraban la playa por aquel lado, acampaba una familia rusa: hombres barbudos y de grandes dientes, mujeres dóciles y perezosas, una señorita báltica que, sentada ante un caballete, pintaba el mar entre exclamaciones de desconsuelo, dos niños feos pero bonachones, y una vieja criada con un pañuelo atado a la cabeza y modales de un servilismo tiernamente sumiso. Allí disfrutaban de la playa, agradecidos, llamando incansablemente por sus nombres a los traviesos niñitos, bromeando en el poco italiano que sabían con el viejo socarrón que les vendía golosinas, y besándose en las mejillas sin preocuparse en absoluto por los posibles observadores de su pequeña comunidad humana.

"Me quedaré", pensó Aschenbach. "¿Dónde podría estar mejor?" Y juntando las manos sobre las rodillas, dejó que sus ojos se perdieran en las lejanías del mar, que su mirada se deslizase, quebrase y confundiese con la vaporosa monotonía del espacio desierto. Amaba el mar por razones profundas: por la apetencia de reposo propia del artista sometido a un arduo trabajo, que ante la exigente pluralidad del mundo fenoménico anhela cobijarse en el seno de los simples e inmensos, y también por una propensión ilícita – diametralmente opuesta a su tarea y, por eso mismo, seductora – hacia lo inarticulado, inconmensurable y eterno: hacia la nada. Reposar en la perfección es el anhelo de todo el que se esfuerza por alcanzar lo sublime; y ¿no es acaso la nada una forma de perfección? (...) (52-54)

Tadzio entró a bañarse. Aschenbach, que lo había perdido de vista, distinguió su cabeza y el brazo con el que avanzaba remando mar adentro, pues la superficie del mar debía de estar lisa hasta muy lejos. (...) El muchacho volvió a la carrera, echando la cabeza atrás y haciendo espuma al batir con las piernas el agua que se le resistía; y la visión de esa figura viva en la que confluían la gracia y la rigidez de la pubertad, y ese efebo con los rizos empapados y bello como un dios, que emergía de las profundidades del mar y del cielo, luchando por desprenderse del líquido elemento, esa visión suscitó en su observador evocaciones míticas: era como un mensaje poético llegado de tiempos arcaicos, desde el origen de la forma y el nacimiento de los dioses. Y, cerrando los ojos, Aschenbach escuchó aquel cántico que resonaba en su interior y, una vez más, pensó que allí se estaba bien y que deseaba quedarse. (...) (57)

Se levantaba temprano, como solía hacerlo cuando su afán de trabajar era particularmente intenso, y bajaba entre los primeros a la playa, cuando el sol era aún débil y el mar, sumido en sueños matinales, reverberaba con deslumbrante blancura. Saludaba afablemente al guardián de la caseta y daba también los buenos días al viejo descalzo y de barba blanca que le preparaba el sitio, tendiendo el pardusco toldo y sacando los muebles de la caseta a la plataforma, donde él se instalaba. Y mientras el sol iba adquiriendo una fuerza terrible al elevarse, y el azul del mar se volvía más y más profundo, él disponía de tres o cuatro horas en las que le era dado contemplar a Tadzio.

Lo veía venir por la izquierda, bordeando la orilla; lo veía surgir por detrás, entre las casetas, o bien advertía de pronto, no sin un gozoso sobresalto de temor, que no lo había visto llegar pero ya estaba allí, en ese traje de baño a rallas blancas y azules que era su única indumentaria en la playa, y había reanudados sus actividades habituales en la arena, bajo el sol, esa vida adorablemente fútil, inestable y ociosa que era juego y reposo a la vez, un perpetuo vagar, chapotear, cavar, acechar, tumbarse y nadar, vigilado desde la plataforma por mujeres que gritaban su nombre con voz de falsete: "¡Tadziu! ¡Tadziu!", hacia las cuales él corría gesticulando vivamente dispuesto a contarles sus aventuras y mostrarles el botín que había recogido: almejas, hipocampos, medusas y cangrejos que se movían de costado. Aschenbach no entendía una palabra de cuanto decía y, por más banal y cotidiano que fuese, sus oídos percibían una especie de vago entramado armónico. El exotismo elevaba así los discursos del adolescente al

rango de música, un sol desbordante derrochaba sobre él sus resplandores, y la sublime perspectiva del mar daba siempre fondo y relieve a su figura. (...) (71-72)

(...) Tadzio se dirigió entonces en diagonal hacia el mar. Iba descalzo y llevaba su traje de baño a rajas con el lazo rojo.

Se detuvo al borde del agua y, mirando al suelo, con la punta del pie empezó a dibujar figuras sobre la arena húmeda. Luego se adentró en el bajío del mar, que en su punto más profundo no le bañaba ni las rodillas, lo atravesó y siguió avanzando hasta el banco de arena. Allí permaneció de pie un instante, el rostro vuelto hacia la lejanía para después continuar a la izquierda, recorriendo a paso lento la estrecha y larga lengua de tierra que las aguas habían dejado al descubierto. Separado de la orilla por un brazo de mar, separado de sus compañeros por un capricho orgulloso, siguió caminando a lo lejos, rodeado de mar y viento, ondeando la rizosa cabellera, como una aparición aislada y desligada de todo, flotando ante la bruma gris del infinito. Una vez más se detuvo a mirar. Y de pronto, como obedeciendo a un recuerdo, a un impulso, apoyada una mano en la cadera, giró grácilmente el torso y miró hacia la orilla por encima del hombro. Allí estaba el contemplador, sentado, como esa primera vez en que, de vuelta desde aquel umbral, la mirada gris crepuscular se cruzara con la suya. Su cabeza, reclinada contra el respaldo de la tumbona, había seguido paso a paso las evoluciones del que avanzaba a lo lejos; y en ese momento se irguió, como respondiendo a la mirada, para caer nuevamente sobre el pecho de modo que los ojos aún pudieron ver desde abajo, mientras su rostro adquiría esa expresión relajada y de hondo ensimismamiento de quien está sumido en un profundo sueño. Tuvo, no obstante, la impresión de que el pálido y adorable psicagogo le sonreía a lo lejos, de que le hacía señas; como si, separando su mano de la cadera, le señalase un camino y lo empezara a guiar, etéreo, hacia una inmensidad cargada de promesas. Y como tantas otras veces, se dispuso a seguirlo. (115-116)

(*Der Tod in Venedig*, cap. III-V)

Das Strandbild, dieser Anblick sorglos sinnlos genießender Kultur am Rande des Elementes, unterhielt und erfreute ihn wie nur je. Schon war die graue und flache See belebt von watenden Kindern, Schwimmern, bunten Gestalten, welche die Arme unter dem Kopf verschränkt auf den Sandbänken lagen. Andere ruderten in kleinen rot und blau gestrichenen Booten ohne Kiel und kenterten lachend. Vor der gedehnten Zeile der Capannen, auf deren Plattformen man wie auf kleinen Veranden saß, gab es spielende Bewegung und trägt hingestreckte Ruhe, Besuche und Geplauder, sorgfältige Morgen-Eleganz neben der Nacktkeit, die keck-behaglich die Freiheiten des Ortes genoß. Vorn auf dem feuchten und festen Sande lustwandelten einzelne in weißen Bademänteln, in weiten, starkfarbigen Hemdgewändern. Eine vielfältige Sandburg zur Rechten, von Kindern hergestellt, war rings mit kleinen Flaggen in den Farben aller Länder besteckt. Verkäufer von Muscheln, Kuchen und Früchten breiteten kniend ihre Waren aus. Links, vor einer der Hütten, die quer zu den übrigen und zum Meere standen und auf dieser Seite einen Abschluß des Strandes bildeten, kampierte eine russische Familie: Männer mit Bärten und großen Zähnen, mürbe und träge Frauen, ein baltisches Fräulein, das an einer Staffelei sitzend unter Ausrufen der Verzweiflung das Meer malte, zwei gutmütighäßliche Kinder, eine alte Magd im Kopftuch und mit zärtlich unterwürfigen Sklavenmanieren. Dankbar genießend lebte sie dort, riefen unermüdlich die Namen der unfolgsam sich tummelnden Kinder, scherzten vermittelst weniger italienischer Worte lange mit dem humoristischen Alten, von dem sie Zukkerwerk kauften, küßten einander auf die Wangen und kümmerten sich um keinen Beobachter ihrer menschlichen Gemeinschaft.

Ich will also bleiben, dachte Aschenbach. Wo wäre es besser? Und die Hände im Schoß gefaltet, ließ er seine Augen sich in den Weiten des Meeres verlieren, seinen Blick entgleiten, verschwimmen, sich brechen im eintönigen Dunst der Raumeswüste. Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden

Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts. Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht; und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen? (466-467)

Tadzio badete. Aschenbach, der ihn aus den Augen verloren hatte, entdeckte seinen Kopf, seinen Arm, mit dem er rudernd ausholte, weit draußen im Meer; denn das Meer mochte flach sein bis weit hinaus. (...) Er kehrte zurück, er lief, das widerstrebende Wasser mit den Beinen zu Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut; und zu sehen, wie die lebendige Gestalt, vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann: dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter. Aschenbach lauschte mit geschlossenen Augen auf diesen in seinem Innern antönenden Gesang, und abermals dachte er, daß es hier gut sei und daß er bleiben wolle. (469-470)

Er war früh auf, wie sonst wohl bei pochendem Arbeitsdrange, und vor den Meisten am Strand, wenn die Sonne noch milde war und das Meer weiß blendend in Morgensträumen lag. Er grüßte menschenfreundlcih den Wächter der Sperre, grüßte auch vertraulich den barfüßigen Weißbart, der ihm die Stätte bereitet, das braune Schattentuch ausgespannt, die Möbel der Hütte hinaus auf die Plattform gerückt hatte, und ließ sich nieder. Drei Stunden oder vier waren dann sein, in denen die Sonne zur Höhe stieg und furchtbare Macht gewann, in denen das Meer tiefer und tiefer blaute und in denen er Tadzio sehen durfte.

Er sah ihn kommen, von links, am Rande des Meeres daher, sah ihn von rückwärts zwischen den Hütten hervortreten oder fand auch wohl plötzlich, und nicht ohne ein frohes Erschrekken, daß er sein Kommen versäumt und daß er schon da war, schon in dem blau und weißen Badeanzug, der jetzt am Strand seine einzige Kleidung war, sein gewohntes Treiben in Sonne und Sand wieder aufgenommen hatte, - dies lieblich nichtige, müßig unstete Leben, das Spiel war und Ruhe, ein Schlendern, Waten, Graben, Haschen, Lagern und Schwimmen, bewacht, berufen von den Frauen auf der Plattform, die mir Kopfstimmen seinen Namen ertönen ließen: “Tadziu! Tadziu!” und zu denen er mit eifrigem Gebärdenspiel gelaufen kam, ihnen zu erzählen, was er erlebt, ihnen zu zeigen, was er gefunden, gefangen: Muscheln, Seepferdchen, Quallen und seitlich laufende Krebse. Aschenbach verstand nicht ein Wort von dem, was er sagte, und mochte es das Alltäglichste sein, es war verschwommener Wohllaut in seinem Ohr. So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik, eine übermütige Sonne goß verschwenderischen Glanz über ihn aus, und die erhabene Tiefsicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund. (480-481)

(...) Tadzio ging schräg hinunter zum Wasser. Er war barfuß und trug seinen gestreiften Leinenanzug mit roter Schleife.

Am Rande der Flut verweilte er sich, gesenkte Hauptes mit einer Fußspitze Figuren im feuchten Sande zeichnend, und ging dann in die seichte Vorsee, die an ihrer tiefsten Stelle noch nicht seine Knie benetzte, durchschritt sie, lässig vordringend, und gelangte zur Sandbank. Dort stand er einen Augenblick, das Gesicht der Weite zugekehrt, und begann hierauf, die lange und schmale Strecke entblößten Grundes nach links hin langsam abzuschreiten. Vom Festlande geschieden durch breite Wasser, geschieden von den Genossen durch stolze Laune, wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meer, im Winde, vorm Nebelhafl-Grenzenlosen. Abermals blieb er zur Ausschau stehen. Und plötzlich, wie unter einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den

Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer. Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen. (515-516)

(*Der Tod in Venedig*, cap. III-V)

14. (...) El azul lo invadía todo... Los velos límpidos de la lluvia caían: aparecía un mar, era el mar del sur, de un azul profundo, y saturado, brillante de luces de plata; una bahía maravillosa, abierta en una costa de una pendiente ligera, medio cercada de cadenas de montañas de un azul cada vez más mate, sembrada de islas, en donde surgían palmeras, y sobre las cuales se veían lucir pequeñas casas blancas entre bosques de cipreses. ¡Oh, oh, basta! No merecía todo aquello. ¡Qué beatitud de luz, qué profunda pureza del cielo, que frescura de agua soleada! Hans Castorp no había visto jamás aquello ni nada semejante. Había visto rápidamente algo del Mediodía con motivo de breves viajes de vacaciones. Conocía el mar salvaje, el mar tétrico, y se hallaba unido a él por sentimientos pueriles y vagos, pero no había llegado jamás hasta el Mediterráneo, hasta Nápoles, hasta Sicilia o hasta Grecia, por ejemplo. Sin embargo, *se acordaba*. Sí, cosa extraña, volvía a ver, reconocía todo aquello. "Sí, sí, es eso", exclamó una voz en él, como si hubiese llevado consigo y sin saberlo desde siempre, ese bienaventurado azul soleado, como escondiéndoselo a sí mismo. Y es "desde siempre" era vasto, infinitamente vasto como el mar abierto a su izquierda, allí donde el cielo lo teñía de un matiz violeta tierno.

El horizonte era alto, la extensión parecía subir, lo que procedía de que Hans Castorp veía el golfo desde arriba, desde cierta altura. Las montañas avanzaban en promontorio, coronadas las selvas, entraban en el mar, retrocedían en semicírculo, desde el centro del paisaje hasta llegar en que él se hallaba sentado. Era una altura rocosa, con escalones de piedra caldeados por el sol. Delante de él, la ribera descendía musgosa y pedregosa cubierta de malezas, hasta la arena en donde los guijarros formaban, entre los juncos de azules bayas, pequeños puertos y pequeños lagos. Y esa comarca soleada, y esas altas riberas de acceso fácil, y esas charcas rientes, rodeadas de rocas, lo mismo que el mar cubierto de islas y de barcas que iban y venían, todo estaba poblado. Hombres, hijos del sol y del mar, se movían y reposaban alegres y tranquilos; una bella joven humanidad a cuya vista el corazón de Hans Castorp se dilataba dolorosamente pleno de amor.

Jóvenes adolescentes luchaban con caballos, corrían al lado de los animales, que relinchaban y sacudían la cabeza, o bien los montaban sin silla, batiendo los talones desnudos contra los flancos de sus monturas, empujándolos hacia el mar, mientras los músculos de sus espaldas jugaban al sol bajo la piel bronceada, y los gritos que cambiaban o dirigían a sus animales tenían una especie de sonoridad mágica. Al borde de una de las bahías donde las riberas se reflejaban como en un lago y que penetraban en el interior de la tierra, unas muchachas danzaban. Una de ellas, con los cabellos anudados en la nuca, tenía un encanto particular; se hallaba sentada, los pies metidos en un hoyo, y tocaba una flauta pastoril, con los ojos fijos, por encima de sus dedos móviles, en sus compañeras que, con largos vestidos flotantes, aisladas, los brazos abiertos y sonriendo, o por parejas, las sienes graciosamente juntas, bailaban, mientras, detrás de la que tocaba la flauta, detrás de su espalda blanca, larga, delicada, y que los movimientos de sus brazos hacían ondular, otras hermanas estaban sentadas o se mantenían abrazadas y lo contemplaban todo hablando tranquilamente. Más lejos, unos jóvenes se ejercitaban en tirar con arco. Era una visión feliz y amable el ver cómo los

mayores enseñaban a los adolescentes inhábiles, de cabellos rizados, la manera de tender el arco apoyando sobre la flecha, verlos apuntar con sus discípulos, sostenerlos cuando el choque de retroceso del arco vibrante les hacía tambalear riendo. Otros pescaban con cañas, se hallaban tendidos boca abajo en las rocas llanas de la ribera y hundían la liza en el agua, charlando tranquilamente, con la cabeza vuelta hacia su vecino, que, con el cuerpo alargado en posición oblicua, lanzaba muy lejos su cebo. Otros estaban ocupados en empujar una barca hacia el mar, con sus mástiles y vergas... Los niños jugaban en las rompientes. Una mujer, tendida en el suelo miraba hacia atrás; con una mano sostenía su vestido florido entre los senos, tendiendo la otra hacia un fruto rodeado de hojas que un hombre de estrechas caderas, de pie ante ella, le ofrecía y luego le negaba, moviendo su brazo tendido. Unos se hallaban adosados a las rocas, otros titubeaban junto al agua, tanteando con la punta del pie su temperatura, con los brazos cruzados y las manos sobre los hombros. Unas parejas se paseaban a lo largo de la orilla, y cerca de la oreja de la muchacha estaba la boca del que la acompañaba familiarmente. Cabras de largos pelos saltaban de roca en roca, guardadas por un joven pastor que se hallaba sobre una eminencia, con una mano en la cadera apoyándose con la otra en un bastón, cubriendo con un sombrero su cabeza.

"¡Eso es encantador! – pensó Hans Castorp -. ¡Es completamente encantador y atrayente! ¡Qué lindos, qué llenos de salud, qué inteligentes y felices! No son solamente bellos, sino también inteligentes e interiormente amables. Eso es lo que me impresiona y me enamora de ellos. El espíritu y el sentido inmanente de su ser, eso es lo que quiero decir. El espíritu con que se hallan reunidos y viven juntos". Entendía por ello aquella gran afabilidad y las consideraciones iguales para todos que esos hombres del sol tenían en su comercio; un respeto ligero y velado con una sonrisa, que se demostraban los unos a los otros casi insensiblemente, y que, sin embargo, en virtud de una idea que se había hecho carne, era un lazo de espíritu que, manifiestamente, les unía a todos; una dignidad y una severidad que se resolvían en alegría y que les guiaban en sus actos y en sus abstenciones como una influencia espiritual e inexpresable, de una gravedad en modo alguno sombría y de una piedad razonable, a pesar de que no estuviese falta de una solemnidad ceremoniosa. Pues allá abajo, sobre una piedra redonda y cubierta de musgo se hallaba sentada una joven madre que había desabrochado sobre uno de los hombros su oscuro vestido y que satisfacía la sed de su pequeño. Y los que pasaban cerca de ella la saludaban de una manera particular, que resumía todo lo que quedaba tan expresivamente inexpresado en la conducta general de esos hombres: los jóvenes volviéndose hacia la madre, cruzando ligeramente los brazos sobre su pecho e inclinando la cabeza con una sonrisa; las muchachas, con una genuflexión apenas iniciada, semejante al gesto del que pasa por delante de un altar. Pero, al mismo tiempo, le hacían cordiales, alegres y vivos signos con la cabeza, y esa mezcla de devoción ritual y de amistad, lo mismo que la lenta dulzura con la que la madre ayudaba al niño a mamar sin pena, apoyando el índice sobre su seno, elevando los ojos y dando las gracias con una sonrisa a los que le rendían homenaje, terminaron de encantar a Hans Castorp. No se cansaba de mirar y se preguntaba con angustia si tenía derecho a mirar, si el hecho de espiar aquella felicidad soñada y civilizada no era reprensible para él, que se sentía desprovisto de nobleza, feo y desgarbado.

(*Der Zauberberg*, cap. VI, "Nieve", 677-681)

(...) Bläue schwamm... Die blanken Regenschleier sanken: da lag das Meer – ein Meer, das Sudmeer war das, tief- tiefblau, von Silberlichtern blitzend eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt, mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiße Häuser aus Zypressenhainen leuchten sah. Oh, oh, genug, ganz unverdient, was war denn das für eine Seligkeit von Licht, von tiefer Himmelsreinheit, von sonniger Wasserfrische! Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. Er hatte auf Ferienreisen vom Süden kaum genippt kannte die rauhe, die blasse See und hing daran mit kindlichen, schwerfälligen Gefühlen, hatte aber das Mittelmeer. Neapel,

Sizilien etwa oder Griechenland, niemals erreicht. Dennoch erinnerte er sich. Ja, das war eigentümlicherweise ein Wiedererkennen, das er feierte. “Ach, ja, so ist es!” rief es in ihm – als hätte er das blaue Sonnenglück, das sich da vor ihm breitete, insgeheim und vor sich selbst verschwiegen, von je im Herzen getragen: Und dieses “je” war weit, unendlich weit, so wie das offene Meer zur Linken, dort, wo der Himmel zart veilchenfarben darauf niederging.

Der Horizont lag hoch, die Weite schien zu steigen, was daher kam, daß Hans den Golf von oben sah, aus eineiger Höhe: Die Berge griffen um, als Vorgebirge, buchwaldig, in die See tretend, zogen sie sich von der Mitte der Aussicht im Halbkreis bis dorthin, wo er saß, und weiter; es war Bergküste wo er auf sonnerwärmten steinernen Stufen kauerte; vor ihm fiel das Gestade, moosig-steinig, in Treppenblöcken, mit Gestrüpp, zu einem ebenen Ufer ab, wo zwischen Schilf das Steingeröll blauende Buchten, kleine Häfen, Vorseen bildete. Und dieses sonige Gebiet, und diese zugänglichen Küstenhöhen, und diese lachende Felsenbecken, wie auch das Meer hinaus bis zu den Inseln, wo Boote hin und wider fuhren, war weit und breit bevölkert: Menschen, Sonnen- und Meereskinder, regten sich und ruhten überall, verständig-heitere, schöne junge Menschheit, so angenehm zu schauen – Hans Castorps ganzes Herz öffenete sich weit, ja schmerzlich weit und liebend ihrem Anblick.

Jünglinge tummelten Pferde, liefen, die Hand am Halfter, neben ihrem wiehernden, kopfwerfenden Trabe her, zerrten die Bockenden an langem Zügel oder triebe sie, sattelos reitend, mit bloßen Fersen dis Flanken der Gäule schlagend, ins Meer hinein, wobei die Muskeln ihrer Rücken unter der golbraunen Haut in der Sonne spielten und Rufe, die sie tauschten oder and ihre Tiere richteten, aus irgendeinem Grunde beszaubern klagen. An einer wie ein Bergsee die Ufer spiegelnden Bucht, die weit ins Land trat, war Tanz von Mädchen. Eine, von deren zum Knoten hochgenommenem Nackenhaar besonderer Liebreiz ausging, saß, die Füße in einer Bodenvertiefung, und blies auf einer Hirtenflöte, die Augen über ihr Fingerspiel hinweg gerichtet auf die Gefährtinnen, die, lang- und weitgewandet, einzeln, die Arme lächelnd ausgebreitet, und zu Paaren, die Schläfen lieblich aneinandergelehnt, im Tanze schritten, während im Rücken der Flötenden, der weiß und lang und zart und seitlich gerundet war infolge der Stellung der Arme, andere Schwestern saßen oder umschlungen standen, zuschauend in ruhigem Gespräch. Weiterhin übte sich Jungmannschaft im Bogenschießen. Es war glücklich und freundschaftlich zu sehen, wie Ältere noch Ungeschickte, Lockige im Spannen der Sehne, im Anlegen unterwiesen, mit ihnen zielten und die von Rückschlag Taumelnden lachend stützten, wenn der Pfeil schwirrend hinausging. Andere angelten. Sie lagen bäuchlings auf Uferfelsenplatten, mit einem Beine wippend, und hielten die Schnur ins Meer, den Kopf gemächlich plaudernd dem Nachbarn zugewandt, der, in schrägem Sitz den Körper reckend, seinen Köder recht weit hinauswarf. Wieder andere waren beschäftigt, ein hochbordiges Boot mit Mast und Segelstange unter Zerren, Schieben und Stemmen ins Meer zu fördern. Kinder spielten und jauchzten zwischen den ellenbrechern. Ein junges Weib, lang hingestreckt, hintüber blickend, zog mit der einen Hand das blumige Gewand zwischen den Brüsten hoch, indem sie mit der andren verlangend in die Luft nach einer Frucht mit Blättern griff, die der Schmalhüftige, zu ihren Häupten aufrecht, ihr mit gestrecktem Arme spielend vorenthielt. Man lehnte in Felsennischen, man zögerte am Rande des Bades, indem man kreuzweise mit den Händen die eigenen Schultern hielt und mit der Zehenspitze die Kühle des Wassers prüfte. Paare ergingen sich das Ufer entlang, und am Ohr des Mädchens war dessen Mund, der sie vertraulich führte. Langzottige Ziegen sprangen von Platte zu Platte, überwacht von einem jungen Hirten, der, eine Hand in der Hüfte, mit der andern auf seinen langen Stab gestützt, einen kleinen Hut mit hinten aufgeschlangener Krempe auf braunen Locken, am erhöhten Orte stand.

“Das ist ja reizend!” dachte Hans Castorp von ganzem Herzen. “Das ist ja überaus erfreulich und gewinnend! Wie hübsch, gesund und klug und glücklich sie sind! Ja, nicht nur wohlgestalt – auch klug und liebenswürdig von innen heraus. Das ist es,

was mich so rührt und ganz verliebt macht: der Geist und Sinn, so möcht' ich sagen, der ihrem Wesen zugrunde liegt, in dem sie miteinander sind und leben!" Er meinte damit die große Freundlichkeit und gleichmäßig verteilte höfliche Rücksicht, mit der die Sonneleute verkehrten: eine leichte und unter Lächeln verborgene Ehrerbietung, die sie einander, unmerklich fast und doch kraf einer deutlich durch alle waltenden Sinnesbindung und eingefleischten Idee, auf Schritt und Tritt erwiesen; eine Würde und Strenge sogar, doch ganz ins Heitere gelöst und einzig als ein unaussprechlicher geistiger Einfluß undüsteren Ernster, verständiger Frömmigkeit ihr Tun und Lassen bestimmend – wenn auch nicht ohne alles Zeremoniell. Denn dort auf einem runden, bemoosten Steine saß in braunem Kleide, das von der einen Schulter gelöst war, eine junge Mutter und stillte ihr Kind. Und jeder, der vorbei kam, grüßte sie auf eine besondre Art, in welcher sich alles versammelte, was in dem allgemeinen Verhalten der Menschen sich so ausdruckvoll verschwieg: die Jünlinge, indem sie, sich gegen die Mütterliche wendend, leicht, rasch und formell die Arme über der Brust kreuzten und lächelnd den Kopf neigten, die Mädchen durch das nicht allzu genaue Andeuten einer Kniebeugung, ähnlich dem Kirchenbesucher, der im Vorübergehn vorm Hochaltar sich leichthin erniedrigt. Doch nickten sie mehrmals lebhaft, lustig und herzlich ihr mit dem Kopfe dabei zu, - und diese Mischung von förmlicher Devotion und heiterer Freundschaft, dazu die langsame Milde, mit der die Mutter von ihrem Würmchen, dem sie das Trinken mit der in die Brust gedrücktem Zeigefinger bequem machte, aufblickte und den Reverenz Erweisenden mit einem Lächeln dankte, durchdrang Hans Castorp gänzlich mit Entzükken. Er wurde des Schauens nicht satt und fragte sich dennoch beklommen, ob ihm das Schauen denn auch erlaubt sei, ob das Belauschen dieses sonnig-gesitteten Glückes ihn, den Unzugehörigen, der sich unedel und häßlich und plump gestiefelt vorkam, nicht höchlichst strafbar mache.

(*Der Zauberberg*, cap VI, "Schnee", 671-675)

15. Demasiado temprano, demasiado temprano. Como ya he dicho, la playa se hallaba todavía en manos de la clase media indígena: un tipo humano, también aquí tienen ustedes razón, evidentemente agradable. Entre los jóvenes había mucha sana gracia, muy hermosas criaturas, pero también nos veíamos ahí circundados sin remedio de mediocridad humana y de tontería burguesa, que, admitámoslo, no por haber nacido bajo aquel cielo resulta más atractiva que la otra nacida bajo el nuestro.

    ¡Qué voces las de esas mujeres! Cuesta a veces creer que está uno en la patria occidental del *bel canto*. "*Fuggièro!...*" Conservo todavía en el oído este grito por haberlo oído resonar centenares de veces, veinte mañanas, muy cerca de mí, proferido con una especie de desesperación hecha mecánica, a voz en cuello y con horrible acento, con una "e" abierta y estridente. "*Fuggièro! Rispondi almèno!*": y el grupo "sp" pronunciado según el uso popular "xp", a la alemana... otro motivo más de contrariedad cuando ya no estaba de muy buen humor. La llamada iba dirigida a un horrible muchacho con los hombros llagados por el sol, y que en materia de desobediencia, estupidez y maldad superaba a todo lo imaginable, y tan gallina, además, que era capaz de movilizar toda la playa con sus inaguantables lamentaciones.

    Un día, por ejemplo, cuando estaba en el agua, le pinchó un cangrejo en el dedo gordo del pie: el gemido de dolor, digno de un héroe antiguo, que lanzó por tan nimia causa, nos llegó hasta los tuétanos, produciéndonos la impresión de que había ocurrido una gran desgracia. Naturalmente, Fuggièro creía haber recibido la más venenosa herida. Alcanzada a gatas la orilla, comenzó a revolcarse sobre la arena, presa, al parecer, de indecibles sufrimientos: "*Ohi!*" y "*Ohimè!*", gritaba, al tiempo que agitando brazos y piernas, rechazaba las trágicas conjuraciones de la madre y las recomendaciones de los presentes. La escena atrajo a una multitud de espectadores. Se requirió la presencia de un médico, el mismo que con tal ecuanimidad se declarara sobre nuestra tos ferina, y una vez más demostró su honestidad científica. Con muy buenas palabras aseguró que no era nada y recomendó a la víctima que volviera al agua para refrescar la minúscula herida. Pero Fuggièro, como si de un ahogado o de un

accidentado grave se tratara fue trasladado de la playa en improvisada camilla con nutrido cortejo detrás y a la mañana siguiente, simulando hacerlo como al desaire, se dedicó de nuevo a destruir los castillos de arena de otros niños. En una palabra, una auténtica calamidad.

Por lo demás, este chico de doce años constituía uno de los elementos de un estado de ánimo que, indefiniblemente difuso en el ambiente, tendía a transformar tan agradable estancia en algo distinto y poco recomendable. Por decirlo de algún modo, carecía la atmósfera de inocencia, de simplicidad. El público estaba como al acecho. Al principio no llegaba a comprenderse por qué y para qué: ostentaba dignidad, manifestaba gravedad y compostura, ya en su propio medio, ya respecto a los extranjeros, estaba siempre alerta sobre un innato sentimiento del propio honor. ¿Por qué era así? Pronto comprendimos que se trataba de política. Que estaba en juego la idea de nación. Y en efecto, pululaban en la playa los niños patrioteros, fenómeno deprimente y nada natural.

Los niños constituyen una especie humana, una sociedad por sí, esto es, una nación particular; aun cuando su exiguo léxico pertenezca a diversas lenguas, coinciden fácil y necesariamente sobre la base de una forma común de vida. No tardaron los nuestros en jugar con los del lugar, así como con los de otro origen. Pero, claro está, hubieron de sufrir misteriosas desilusiones. Surgieron piques, manifestaciones de vanidad aparentemente demasiado espinosas y doctrinales para merecer del todo tal nombre, mil banderías, controversias sobre autoridad y jerarquía, y los adultos intervenían, no tanto para apaciguar como para emitir sentencias y salvaguardar principios. Hubo ocasión de escuchar discursos sobre la grandeza y la dignidad de Italia, discursos perturbadores, nada pacíficos. Vimos a nuestros dos pequeños retroceder perplejos y sorprendidos y no nos fue nada fácil explicarles, de algún modo, aquel estado de cosas: tratábase de gente, les dijimos, que atravesaban una especie de enfermedad no muy agradable, pero sí necesaria...

Fue culpa nuestra atribuirle a nuestra propia negligencia el que suscitara un conflicto – un conflicto más – con una situación por nosotros ya registrada y valorada: se hizo evidente entonces que las circunstancias precedentes no fueron obra de azar. En una palabra: atentamos contra la moralidad pública.

Nuestra pequeña de ocho años, aunque a descontar un año mirando a su desarrollo y tan delgada como un gorrión que tras una larga zambullida debido al calor reinante había reanudado sus juegos playeros con el bañador mojado, consiguió el permiso de volver al agua para quitarle la arena y ponérselo de nuevo sin que volviera a ensuciarse. Desnuda corrió hacia el agua, a pocos pasos de distancia, sacudió el bañador y regresó. ¿Quién hubiera podido prever la ola de burlas, de censuras, de discusiones, que su gesto, y el nuestro por consiguiente, provocó? No pretendo darles una conferencia, pero lo cierto es que el comportamiento hacia el cuerpo y su desnudez ha cambiado radicalmente en todo el mundo en estos últimos decenios, alterando significativamente nuestra sensibilidad. Hay cosas que no producen ya malos pensamientos, y entre ellas figuraba la libertad que habíamos concedido a aquel cuerpo infantil en absoluto provocativo. Y sin embargo, en aquel lugar se apreció como una provocación. Los infantiles patrioteros pusieron el grito en el cielo. Fuggièro silbó con los dedos. Las conversaciones celebradas entre nuestros vecinos adultos fueron encrespándose, y poco de bueno prometían. Un caballero con traje de cuidad, el bombín sobre la nuca (cubrecabezas muy poco playero), garantizó a su indignada cohorte femenina que iba a emprender una acción punitiva: se plantó delante nuestro y se embarcó en una filípica en la que todo el patetismo del sensual mediodía se ponía incondicionalmente al servicio de una pacata moral. La ofensa al pudor de la que nos habíamos hecho culpables – dijo -, era tanto más condenable en cuanto que equivalía a un ingrato, ofensivo abuso de la hospitalidad italiana. No sólo habíamos contravenido criminalmente la letra y el espíritu de las disposiciones de orden público sobre los baños, sino también el honor de su país, y por la tutela de este honor, él, el caballero de frac, habría procurado que nuestra ofensa a la dignidad nacional no quedara impune.

Nos esforzamos por atender aquel sermón con reflexivos movimientos de cabeza. Contradecir a aquel sobreexcitado caballero hubiera sin duda significado ir de error en error. Teníamos tantas cosas que añadir: así, por ejemplo, la observación de que no todas las circunstancias apoyaban el empleo de la palabra "hospitalidad" en su acepción más pura, y para ahorrar eufemismos, éramos mucho menos huéspedes de Italia que de la señora Angiolieri, quien ya hacía varios años había cambiado la profesión de confidente de la Duse por la de hostelera. Teníamos asimismo deseos de replicar alegando nuestra ignorancia de que la moral hubiera sufrido tal en aquel país, hasta el punto de que pudiera resultar concebible y necesaria aquella reacción de gazmoñería y de exagerada sensibilidad. Nos limitamos a asegurar que en absoluto pretendíamos suscitar, adrede, la más leve provocación y falta de respeto, recurriendo, como excusa, a la tierna edad y a la insignificancia física de la pequeña delincuente. Todo inútil: ningún crédito recibieron nuestras alegaciones, nuestra defensa se estimó nula, manteniéndose la necesidad de imponer un castigo ejemplar.

Fueron informadas del hecho las autoridades, por teléfono, según creo; apareció en la playa el representante de las mismas, que, considerado el caso como grave, nos invitó a seguirle hasta la *piazza*, hasta el Municipio, donde un funcionario de superior graduación confirmó el juicio provisional de su antecesor como *molto grave*, y tras explayarse en didascálicas consideraciones sobre nuestra conducta, como las vertidas anteriormente por el caballero del hongo, nos impuso una multa de cincuenta liras. Consideramos esta contribución al presupuesto del gobierno italiano como el precio de la aventura: pagamos y nos fuimos. ¿No hubiera sido mejor partir?

(*Mario und der Zauberer*, 128-132)

Zu früh, zu früh, er war, wie gesagt, noch in den Händen der inländischen Mittelklasse, - eines augenfällig erfreuchlichen Menschenschlages, auch da haben Sie recht, man sah unter der Jugend viel Wohlschaffenheit und gesunde Anmut, war aber unvermeigerlich doch auch umringt von menschlicher Mediokrität und bürgerlichem Kroppzeug, das geben Sie es zu, von dieser Zone geprägt nicht reizender ist als unter unserem Himmel. Stimmen haben diese Frauen-! Es wird zuweilen recht unwahrscheinlich, daß man sich in der Heimat der abendländischen Gesangskunst befindet. "Fuggièro!" Ich habe den Ruf noch heute im Ohr, da ich ihn zwanzig Vormittage lang hundertmal dicht neben mir erschallen hörte, in heiserer Ungedecktheit, gräßlich akzentuiert, mit grell offenem è, hervorgestoßen von einer Art mechanisch gewordener Verzweiflung. "Figgièro! Rispondi al mèno!" Wobei das sp populärerweise nach deutscher Art wie schp gesprochen wurde – ein Ärgernis für sich, wenn sowieso üble Laune herrscht. Der Schrei glat einem abscheulichen Jungen mit ekelerregender Sonnenbrandwunde zwischen den Schultern, der an Widerspenstigkeit, Unart und Bosheit das Äußerste zum beste gab, was mir vorgekommen, und außerdem ein großer Feigling war, imstande, durch seine empörende Wehleidigkeit den ganzen Strand in Aufruhr zu bringen. Eines Tages nämlcih hatte ihn im Wasser ein Taschenkrebs in die Zehe gezwickt, und das antikische Heldenjammergeschrei, das er ob dieser winzige Unannehmlichkeit erhob, war markerschütternd und rief den Eindruck eines schrecklichen Unglücksfalls hervor. Offenbar glaubte er sich aufs giftigste verletzt. Ans Land gekrochen, wälzte er sich in scheinbar unerträglichen Qualen umher, brüllte Ohi!, und Oimè! Und wehrte, mit Armen und Beinen um sich stoßend, die tragischen Beschwörungen seiner Mutter, den Zuspruch Fernerstehender ab. Die Szene hatte Zulauf von allen Seiten. Ein Arzt wurde herbeigeholt, es war derselbe, der unseren Keuchhusten so nüchtern beurteilt hatte, und wieder bewährte sich sein wissenschaftlicher Geradsinn. Gutmütig tröstend erklärte er den Fall für null und nichtig und empfahl einfach des Patienten Rückkehr ins Bad, zur Kühlung der kleinen Kniffwunde. Statt dessen aber, wurde Fuggièro, wie ein Abgestürzter oder Ertrunkener, auf einer improvisierten Bahre mit großem Gefolge vom Strande getragen, - um schon am nächsten Morgen wieder, unter dem Scheine der Unabsichtlichkeit, anderen Kindern die Sandbauten zu zerstören. Mit einem Worte, ein Greuel.

Dabei gehörte dieser Zwölfjährige zu den Hauptträgern einer öffentlichen Stimmung, die, schwer greifbar in der Luft liegend, uns einen so lieben Aufenthalt als nicht geheuer verleiden wollte. Auf irgendeine Weise fehlte es der Atmosphäre an Unschuld, an Zwanglosigkeit; dies Publikum "hielt auf sich" – man wußte zunächst nicht recht, in welchem Sinn und Geist, es prästabilierte Wüde, stellte voreinander und vor dem Fremden Ernst und Haltung, wach aufgerichtete Ehrliebe zur Schau -, wieso? Man verstand bald, daß Politisches umging, die Idee der Nation im Spiele war. Tatsächlich wimmelte es am Strande von patriotischen Kindern, - eine unnatürliche und niederschlagende Erscheinung. Kinder bilden ja eine Menschspezies und Gesellschaft für sich, sozusagen eine eigene Nation; leicht und notwendig finden sie sich, auch wenn ihr kleiner Worschatz verschiedenen Sprachen angehört, auf Grund gemeinsamer Lebensform in der Welt zusammen. Auch die unsrigen spielten bald mit einheimischen sowohl wie solchen wieder anderer Herkunft. Offenbar aber erlitten sie rätselhafte Enttäuschungen. Es gab Empfindlichkeiten, Äußerungen eines Selbstgefühlts, das zu heikel und lehrhaft schien, um seinen Namen ganz zu verdienen, einen Flaggenzwist, Streitfragen des Ansehens und Vorranges; Erwachsene mischten sich weniger schlichtend als entscheidend und Grundsätze wahrend ein, Redensarten von der Größ und Würde Italiens fielen, unheiter-spielverderberische Redensarten; wir sahen unsere beide betroffen und ratlos sich zurückziehen und hatten Mühe, ihnen die Sachlage einigermaßen verständlich zu machen: Diese Leute, erklärten wir ihnen, machten soeben etwas durch, so einen Zustand, etwas wie eine Krankheit, wenn sie wollten, nicht sehr angenehm, aber wohl notwendig.

Es war unsere Schuld, wir hatten es unserer Lässigkeit zuzuschreiben, daß es zu einem Konflikt mit diesem von uns doch erkannten und gewürdigten Zustande kam, - noch einem Konflikt; es schien, daß die vorausgegangenen nicht ganz ungemischte Zufallserzeugnisse gewesen waren. Mit einem Worte, wir verletzten die öffentliche Moral. Unser Töchterchen, achtjährig, aber nach ihrer körperlichen Entwicklung ein gutes Jahr jünger zu schätzen und mager wie ein Spatz, die nach längerem Bad, wie es dir Wärme erlaubte, ihr Spiel im nassen Kostüm wieder aufgenommen hatte, erhielt Erlaubnis, den von anklebendem Sande starrenden Anzug noch einmal im Meer entfernten Wasser, schwenkt ihr Trikot und kehrt zurück. Hätten wir die Welle von Hohn, Anstoß, Wiederspruch voraussehen müssen, die ihr Benehmen, unser Benehmen also, erregte? Ich halte Ihnen keinen Vortrag, aber in der ganzen Welt hat das Verhalten zum Körper und seiner Nackheit sich während der Letzten Jahrzehnte grundsätzlich und das Gefühl bestimmend gewandelt. Es gibt Dinge, bei denen man sich "nichts mehr denkt", und zu ihnen gehörte die Freiheit, die wir diesem so gar nicht herausfordernden Kinderleibe gewÄhrt hatten. Sie wurde jedoch hierorts als Herausfroderung empfunden. Die patriotischen Kinder johlten. Fuggièro pfiff auf den Fingern. Erregtes Gespräch unter Erwachsenen in unserer Nähe wurde laut und verhieß nichts Gutes. Ein Herr ins städtischem Schniepel, den wenig strandgerechten Melonenhut im Nacken, versichert seinen entrüsteten Damen, er sei zu korrigierenden Schritten entschlossen; er tritt vor uns hin, und eine Philippika geht auf uns nieder, in der alles Pathos des sinnenfreudigen Südens sich in den Dienst spröder Zucht und Sitte gestellt findet. Die Schamwidrigkeit, die wir uns hätten zuschulden kommen lassen, hieß es, sei um so verurteilenswerter, als sie einem dankvergessenen und beleidigenden Mißbrauch der Gastfreundschaft Italiens gleichkomme. Nicht allein Buchstabe und Geist der öffentliche Badevorschriften, sondern zugleich auch die Ehere seines Landes seien freventlich verletzt, und in Wahrung dieser Ehre werde er, der Herr im Schniepel, Sorge tragen, daß unser Verstoß gegen die nationale Würde nicht ungeahndet bleibe.

Wir taten unser Bestes, diese Suade mit nachdenklichem Kopfnicken anzuhören. Dem erhitzten Menschen widersprechen hätte zweifellos geheißen, von einem Fehler in den anderen fallen. Wir hatten dies und das auf der Zunge, zum Beispiel, daß nicht alle Umstände zusammenträfen, um das Wort Gastfreundschaft nach seiner reinsten Bedeutung ganz am Platze erscheinen zu lassen, und daß wir, ohne Euphemismus gesprochen, nicht sowohl die Gäste Italiens, sondern der Signora

Angiolieri seien, welche eben seit einigen Jahren den Beruf einer Vertrauten der Duse gegen den der Gastlichkeit eingetauscht habe. Auch hatten wir Lust, zu antworten, wie wir nicht wüßten, daß die moralische Verwahrlosung in diesem schönen Lande je einen solchen Grad erreicht gehabt habe, daß ein solcher Rückschlag von Prüderie und Überempfindlichkeit begreiflich und notwendig erscheinen könne. Aber wir beschränkten uns darauf, zu versichern, daß jede Provokation und Respektlosigkeit uns fern gelegen habe, und entschuldigend auf das zarte Alter, die leibliche Unbeträchtlichkeit der kleinen Delinquentin hinzuweisen. Umsonst. Unsere Beteuerungen wurde als unglaubhaft, unsere Verteidigung als hinfällig zurückgewiesen und die Errichtung eines Exempels als notwendig behauptet. Telephonisch, wie ich glaube, wurde die Behörde benachrichtigt, ihr Vertreter erschien am Strande, er nannte den Fall sehr ernst, molto grave, und wir hatten ihm hinauf zum "Platze" ins Municipio zu folgen, wo ein höherer Beamter das vorläufige Urteil "molto grave" bestätigte, sich in genau denselben, offenbar landläufigen didaktischen Redewendungen über unsere Tat erging wie der Herr im steifen Hut und uns ein Sühne – und Lösegeld von fünfzig Lire auferlegte. Wir fanden, diesen Beitrag zum italienischen Staatshaushalt müsse das Abenteuer uns wert sein, zahlten uns gingen. Hätten wir nicht abreisen sollen?

(*Mario und der Zauberer*, 187-190)

16. Beide Vettern waren überrascht durch den Luxus des zweifenstrigen Arbeitszimmers, das sie aufgenommen hatte, ja geblendet durch Überraschung; denn die Dürftigkeit des Häuschens, seiner Treppe, seines armseligen Korridors ließ dergleichen nicht entfernt erwarten und verlieh der Eleganz von Naphta's Einrichtung durch Kontrastwirkung etwas Märchenhaftes, was sie an und für sich kaum besaß und auch in den Augen Hans Castorp und Joachim Ziemßens nicht besessen hätte. Immerhin, sie war fein, ja glänzend, und zwar so, daß sie trozt Schreibtisch und Bücherschränken den Charakter des Herrenzimmers eigentlich nicht wahrte. Es war zuviel Seide darin, weinrote, purpurrote Seide: die Vorhänge, die die schlechten Türen verbargen, waren daraus, die Fenster-Überfälle und ebenso die Bezüge der Meubles-Gruppe, die an einer Schmalseite, der zweiten Tür gegenüber, vor einem die Wand fast ganz bespannenden Gobelin angeordnet war. Es waren Barockarmstühle mit kleinen Polstern auf den Seitenlehnen, um einen runden, metallbeschlagenen Tisch gruppiert, hinter dem ein mit Seidenplüschkissen ausgestattetes Sofa desselben Stiles stand. Die Bücherspinde nahmen die Wandpartien neben den beiden Türen ein. Sie waren, wie der Schreibtisch, oder vielmehr der mit einem gewölbten Rolldeckel versehene Sekretär, der zwischen den Fenstern Platz gefunden hatte, in Mahagoni gearbeitet, mit Glastüren, hinter die grüne Seide gespannt war. Aber in dem Winkel links von der Sofagruppe war ein Kunstwerk zu sehen, eine große, auf rot verkleidetem Sockel erhöhte bemalte Holzplastik, - etwas innig Schrechhaftes, eine Pietà, einfältig und wirkungsvoll bis zum Grotesken: die Gottesmutter in der Haube, mit zusammengezogenen Brauen und jammernd schiefgeöffnetem Munde, den Schmerzensmann auf ihrem Schoß, eine im Größenverhältnis primitiv verfehlte Figur mit kraß herausgearbeiteter Anatomie, die jedoch von Unwissenheit zeugte, das hängende Haupt von Dornen starrend, Gesicht und Glieder mit Blut befleckt und berieselt, dicke Trauben geronnenen Blutes an der Seitenwunde und den Nägelmalen der Hände und Füße. Dies Schaustück verlieh dem seidenen Zimmer nun freilich einen besonderen Akzent. Auch die Tapete, über den Bücherschränken und an der Fensterwand sichtbar, war übrigens offenbar eine Leistung des Mieters: das Grün ihrer Längsstreifen war das des weichen Teppichs, der über die rote Bodenbespannung gebreitet war. Nur der niedrigen Decke war wenig zu helfen gewesen. Sie wahr kahl und rissig. Doch hing ein kleiner venezianischer Lüster daran herab. Die Fenster waren mit cremefarbenen Stores verhüllt, die bis zum Boden reichten.

(*Der Zauberberg*, cap. VI, "Vom Gottesstaat und von übler Erlösung", 538-539)

17. (...) Das war übrigens, klar geschaut, gar kein Geschoß. Es war einfach der Dachstuhl, mit nacktem Gebälk unter der Innenseite der Schindeln und mit der sommerlichen Atmosphäre des Speichers, dem Geruch warmen Holzes. Aber der Dachstuhl einthielt zwei Kammern, und diese bewohnte der republikanische Kapitalist, sie dienten dem schöngeistigen Mitarbeiter an der "Soziologie der Leiden" als Studio uns Schlafkabinett. Mit Heiterkeit zeigte er sie den jungen Freunden, nannte das Kompartiment separiert und traulich, um ihnen die richtigen Worte an die Hand zu geben, deren sie sich zum Lobe bedienen mochten, - was sie denn einstimmig taten. Es sei ganz reizend, fanden sie beide, separiert und traulich, genau wie er sage. Sie taten einen Blick ins Schlafzimmerchen, wo vor der schmalen und kurzen Bettstatt im Mansardenwinkel ein kleiner Flickenteppich lag, und wandten sich dann dem Arbeitsraum wieder zu, der nicht weniger notdürftig ausgestattet war, dabei aber eine gewisse parademäßige und sogar frostige Ordnung aufwies. Plumpe und altmodische Stühle, vier an der Zahl, mit Sitzflächen aus Stroh, waren symmetrisch zu seiten der Türen aufgestellt, und auch der Diwan war an die Wand gerückt, so daß der grüngedeckte Rundtisch, auf dem zum Schmuck oder zur Erquickung und jedenfalls nüchternerweise eine Wasserflasche mit über den Hals gestülptem Glase stand, einsam die Mitte des Zimmers hielt. Bücher, gebunden und broschiert, lehnten auf einem kleinen Wandbord schräg aneinander, und bei dem offenen Fensterchen ragte hochbeinig ein leichtgezimmertes Klapp-Pult mit einem kleinen, dicken Bodenbelag aus Filz davor, eben groß genug, um darauf stehen zu können. Hans Castorp nahm einem Augenblick probeweise hier Aufstellung, - an Herrn Settembrini's Arbeitsstätte, wo er die schöne Literatur zu enzyklopädischen Zwecken unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Leiden behandelte, - stützte die Ellbogen auf die schräge Platte und urteilte, daß es sich hier separiert und traulich stehe. So, meinte er, mochte Lodovico's Vater einst zu Padua an seinem Pulte gestanden haben, mit seiner Nase so lang und fein, - und erfuhr, daß es wirklich das Arbeitspult des verstorbenen Gelehrten sei, vor dem er stehe, ja, auch die Strohstühle, der Tisch und selbst die Wasserflasche stammten aus dessen Besitz, und mehr noch: die Strohstühle hatten sogar schon dem Großvater Carbonaro gehört, zu Mailand hatten sie die Wände seines Advokatenbureaus geschmückt. Das war eindrucksvoll. Die Physiognomie der Stühle gewann etwas politisch Wühlerisches in den Augen der jungen Leute, und Joachim verließ den seinen, auf dem er nichtsahnend mit übergeschlagenem Beine gesessen hatte, betrachtete ihn mißtrauisch und nahm ihn nicht wieder ein.

(*Der Zauberberg*, cap. VI, "Vom Gottesstaat und von übler Erlösung", 556-557)

18. Ma quando ella arrivò, egli, che già aveva disperato di vederla, fu sorpreso della propria fortuna. Le mormorò sulle labbra en el collo delle parole di rimprovero a cui ella neppure rispose perché avevano il suono di una preghiera, di una adorazione. Nella penombra la stanza della vedova Paracci divenne un tempio. (...)

(*Senilità*, cap. X, 150)

19. "Giacché è deciso, lasci che tenti questa cura".

"Tentare?" e il dottore rise con aria di superiorità. "Una volta che lei vi si è accinto, la cura deve riuscire. Se lei non vorrà usare della sua forza muscolare con la povera Giovanna, non potrà uscire di qua. Le formalità per liberarla durerebbero tanto che nel frattempo ella avrebbe dimenticato el suo vizio".

Ci trovammo nell'appartamento che m'era destinato a cui eravamo giunti ritornando a pianoterra dopo di essere saliti al secondo piano.

"Vede? Quella porta sbarrata impedisce la comunicazione con l'altra parte del pianterreno dove si trova l'uscita. Neppure Giovanna ne ha le chiave. Essa stessa per arrivare all'aperto deve salire al secondo piano ad ha solo lei le chiavi di quella porta che si è aperta per noi su quel pianerottolo. Del resto, al secondo piano c'è sempre sorveglianza. Non c'è male nevvero per una casa di salute destinata a bambini e puerpere?".

E si mise a ridere, forse all'idea di avermi rinchiuso fra bambini.

(*La coscienza di Zeno,* cap. III, 17)

20. Quella prima visita io la ricordo como se l'avessi fatta ieri. Era un pomeriggio fosco e freddo d'autunno; e ricordo persino il sollievo che mi derivò dal liberarmi del soprabito nel tepore di quella casa. Stavo proprio per arrivare in porto. Ancora adesso sto ammirando tanta cecità che allora mi pareva chiaroveggenza. Correvo dietro alla salute, alla legittimità. (...)

(*La coscienza di Zeno,* cap. V, 58)

21. La salud incita a la actividad y a cargar con multitud de molestias. Tras los museos vinieron las compras. Ella, que no había vivido nunca en nuestra casa, la conocía mejor que yo, y sabía en qué habitación faltaba un espejo, y en otra una alfombra, y que en una tercera había sitio para una estatuilla. Compró los muebles de un salón entero y, desde todas las ciudades en que vivimos, organizó al menos una expedición. A mí me pareció que habría sido más oportuno y menos fastidioso hacer todas las compras en Trieste. Con que teníamos que pensar en la expedición, el seguro y las operaciones de Aduana. (…)

De regreso del viaje de novios, advertí con sorpresa que nunca había vivido en una casa tan cómoda y cálida. Augusta introdujo en ella todas las comodidades que había tenido en la suya, pero también muchas otras que ella misma ideó. El cuarto de baño, que desde siempre había estado en el fondo de un pasillo, a medio kilómetro de mi alcoba, fue trasladado junto a la nuestra y se le aumentaron los grifos. Después, un cuartucho que había contiguo al comedor quedó convertido en cuarto del café. En ese cuarto, acolchado con tapices y amueblado con grandes sillones de cuero, pasábamos todos los días una hora tras la comida. Contra mi deseo, había en él todo lo necesario para fumar. Hasta mi pequeño estudio, a pesar de mi prohibición, sufrió modificaciones. Yo temía que los cambios me lo volvieran odioso, pero, en realidad, comprendí al instante que sólo entonces era posible vivir en él. Augusta dispuso su iluminación de modo que podía leer sentado en la mesa, arrellanado en la butaca o tumbado en el sofá. Incluso colocó un atril para el violín con una lamparita encantadora que iluminaba la música sin herir los ojos. También allí, y contra mi voluntad, me vi acompañado de todos los utensilios necesarios para fumar tranquilo.

Por eso, siempre había obreros trabajando en casa y había cierto desorden que disminuía nuestra quietud. Para ella, que trabajaba para la eternidad, esa breve incomodidad podía no importar, pero para mí la cosa era muy distinta. Me opuse enérgico, cuando quiso instalar un pequeño lavadero en nuestro jardín, lo que entrañaba la construcción de una caseta. Augusta afirmaba que el lavadero en casa era una garantía de salud para los niños. Pero de momento no había niños, y yo no veía necesidad alguna de que me incomodaran antes de su llegada. En cambio, ella aportaba a mi vieja casa un instinto que procedía del aire libre, y, en el amor, se parecía a la golondrina que enseguida piensa en su nido.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VI, 225-230).

La salute spinge all'attività e ad addossarsi un mondo do seccature. Chiusi i musei, cominciarono gli acquisti. Essa, che non vi aveva mai abitato, conosceva la nostra villa meglio di me e sapeva che in una stanza mancava uno specchio, in un'altra un tappeto e che in una terza v'era il posto per una statuina. Comprerò i mobili di un intero salotto e, da ogni città in cui soggiornammo, fu organizata almeno una spedizione. A me pareva che sarebbe stato più opportuno e meno fastidioso di fare tutti quegli acquisti a Trieste. Ecco che dovevamo pensare alla spedizione, all'assicurazione e alle operazioni doganali. (...)

Ritornato dal viaggio di nozze, ebbi la sorpresa di non aver mai abitata una casa tanto comoda e calda. Augusta v'introdusse tutte le comodità che aveva avute nella propria, ma anche molte altre ch'essa stessa inventò. La stanza da bagno, che a memoria d'uomo era stata sempre in fondo a un corridoio a mezzo chilometro dalla mia stanza da

letto, si accostò alla nostra e fu fornita di un numero maggiore di getti d'acqua. Poi una stanzuccia accanto al tinello fu convertita in stanza da caffè. Imbottita di tappeti ed addobbata da grandi poltrone in pelle, vi soggiornavamo ogni giorni per un'oretta dopo la colazione. Contro mio voglia, vi era tutto il necessario per fumare. Anche el mio piccolo studio, per quanto io lo difendessi, subì delle modificazioni. Io temevo che i mutamenti me lo rendessero odioso e invece subito m'accorsi che solo allora era possibile viverci. Essa dispose la sua illuminazione in modo che potevo leggere seduto al tavolo, sdraiato sulla poltrona o coricato sul sofà. Persino per il violino fu provveduto un leggìo con la sua brava lampadina che illuminava la musica senza ferire gli occhi. Anche colà, e contro mia voglia, fui accompagnato da tutti gli ordini necessarii per fumare tranquillamente.

Perciò in casa si costruiva molto e c'era qualque disordine che diminuiva la nostra quiete. Per lei, che lavorava per l'eternità, il breve incomodo poteva non importare, ma per me la cosa era ben diversa. Mi opposi energicamente quando le venne il desiderio di impiantare nel nostro giardino una piccola lavanderia che implicava nel addiritura la costruzione di una casuccia. Augusta asseriva che la lavanderia in casa era una garanzia della salute dei *bébés*. Ma intanto i *bébés* non c'erano ed io non vedevo alcuna necessità di lasciarmi incomodare da loro prima ancora che arrivassero. Ella invece portava nella mia vecchia casa un istinto che veniva dall'aria aperta, e, in amore, somigliava alla rondinella che subito pensa al nido.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VI, 133-137)

22. (…) Recorrimos a pie la Corsia Stadion, atravesamos el jardín público. Era una parte de la ciudad que yo no veía nunca. Entramos en una de las casas que nuestros antepasados se habían puesto a fabricar cuarenta años antes en lugares alejados de la ciudad, que no tardó en invadirlos; tenía aspecto modesto, pero, aun así, mejor que el de las casas que se hacen hoy con las mismas intenciones. La escalera ocupaba poco espacio, por lo que era muy alta.

Nos detuvimos en el primer piso, donde llegué mucho antes que mi compañero, bastante más lento. Me asombró que de las tras puertas que daban al rellano, en dos, las laterales, figurara la tarjeta de Carla Gerco, clavada con chinchetas, mientras que en la tarjeta de la tercera puerta figuraba otro nombre. Copler me explicó que las Gerco tenían a la derecha la cocina y la alcoba, mientras que a la izquierda sólo había el estudio de la señorita Carla. Habían podido subarrendar una parte del piso en el centro, con lo que el alquiler les salía más barato, pero tenían las incomodidades de tener que pasar por el rellano para ir de una habitación a otra.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VI, 241-242)

(...) Percorremmo a piedi la Corsia Stadion, traversammo il Giardino Pubblico. Era una parte della città ch'io non vedevo mai. Entrammo in una di quelle case cosidette di speculazione, che i nostro antenati s'erano messi a fabbricare quarant'anni prima, in posti lontani dalla città che subito li invase; aveva un aspetto modesto ma tuttavia più cospicuo delle case che si fanno oggidì con le stesse intenzioni. La scala occupava una piccola area e perciò era molto alta.

Ci fermammo al primo piano dove arrivai molto prima del mio compagno, assai più lento. Fui stupito che delle tre porte che davano su quel pianerottolo, due, quelle ai lati, fossero contrassegnate dal biglieto di visita di Carla Gerco, attaccatovi con chiodini, mentre la terza aveva anch'essa un biglietto ma con oltre nome. Il Copler mi spiegò che le Gerco avevano a destra la cucina e la camera da letto mentre a sinistra non c'era che una stanza sola, lo studio della signorina Carla. Avevano potuto subaffitare una parte del quartiere al centro e così l'affito costava loro pochissimo, ma avevano l'incomodo di dover passare il pianerottolo per recarsi da una stanza all'altra.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VI, 147)

23. Me dan ganas de reír al recordar que, sin ir más lejos, en nuestro primer negocio, la compra de los muebles, cometimos una equivocación. Ya teníamos los muebles y no nos decidíamos aún a la hora de escoger un local para el despacho. En relación con eso, entre Guido y yo había una diferencia de opinión, que fue la causa del retraso. Por lo que yo había visto con mi suegro y con Olivi, la oficina debía estar contigua al almacén, para permitir su vigilancia. Guido protestaba con una mueca de disgusto:

- ¡Esas oficinas triestinas que apestan a bacalao o a pieles!

Guido aseguraba que sabría organizar la vigilancia incluso desde lejos, pero aún así vacilaba. Un buen día el vendedor de los muebles lo apremió a retirarlos, porque, de lo contrario, los arrojaría a la calle, y entonces Guido corrió a alquilar un despacho, el último que le habían ofrecido, sin almacén cercano, pues se encontraba en el centro mismo de la ciudad. Por eso nunca tuvimos almacén.

La oficina se componía de dos grandes habitaciones bien iluminadas y de un cuartito sin ventanas. Sobre la puerta de ese cuartito inhabitable se fijó un cartelito con la inscripción en letras lapidarias CONTABILIDAD; luego, en una de las otras dos puertas, se colocó el letrerito: CAJA, y la otra quedó adornada con la designación, tan inglesa, de PRIVADO. También Guido había estudiado comercio en Inglaterra y había aprendido nociones útiles. La CAJA fue provista, como Dios manda, de una magnífica caja de hierro y de la reja tradicional. Nuestra habitación PRIVADA se convirtió en una cámara de lujo espléndidamente tapizada en color castaño aterciopelado, y fue provista de dos escritorios, un sofá y varias butacas muy cómodas.

Luego vino la compra de los libros y de los diferentes utensilios. En eso mi autoridad de director fue indiscutible. Hacía encargos y las cosas llegaban. En realidad, habría preferido que no me hubiesen obedecido con tanta prontitud, pero era mi deber decir todas las cosas que hacían falta en una oficina. Entonces me pareció descubrir la gran diferencia que había entre Guido y yo. Lo que yo sabía me servía para hablar y a él para actuar. Cuando él llegaba a saber lo que yo sabía y no más, compraba. Es cierto que a veces, en las cuestiones comerciales, estuvo por completo decidido a no hacer nada, es decir, ni comprar ni vender, pero también esa me pareció una resolución de persona que cree saber mucho. Yo habría tenido más dudas, incluso en la inactividad.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VII, 331-332)

Mi viene da ridere al ricordare che subito, nel nostro primo affare, l'acquisto dei mobili, sbagliammo in certo qual modo un termine. Ci eravamo accollati i mobili e non ci decidevamo ancora a stabilire l'ufficio. Per la scelta dell'ufficio, fra me e Guido c'era una divergenza di opinione che la ritardò. Da mio suocero e dall'Olivi io avevo sempre visto che per rendere possibili la sorveglianza del magazzino, l'ufficio vi era contiguo. Guido protestava con una smorfia di disgusto: "Quegli uffici triestini che puzzano di baccalà o di pellami!" Egli assicurava che avrebbe saputo organizzare la sorveglianza anche da lontano, ma intanto esitava. Un bel giorno il venditore di mobili gl'intimò di ritirarli perché altrimenti li avrebbe gettati sulla strada e allora lui corse a stabilire un ufficio, l'ultimo che egli era stato offerto, privo di un magazzino nelle vicinanze, ma proprio al centro della città. È perciò che il magazzino non lo ebbimo mai più.

L'ufficio si componeva di due vaste stanze bene illuminate e di uno stanzino privo di finestre. Sulla porta di questo stanzino inabitabile fu appiccicato un bollettino con l'iscrizione iin lettere lapidarie: *Contabilità*; poi, delle altre due porte l'una ebbe il bollettino: *Cassa* e l'altra fu addobbata dalla designazione tanto inglese di *Privato*. Anche Guido aveva studiato il commercio in Inghilterra e ne aveva riportato delle notizie utili. La *Cassa* fu, come di dovere, fornita di una magnifica cassa di ferro e del cancello tradizionale. La nostra stanza *Privata* divenne una camera di lusso splendidamente tappezzata di un colore bruno velluto e fornita delle due scrivanie, di un sofà e di varie comodissime poltrone.

Poi venne l'acquisto dei libri e dei vari utensili. Qui la mia parte di direttore fu indiscussa. Io ordinavo e le cose arrivavano. Invero avrei preferito di non essere seguito

tanto prontamente, ma era mio dovere di dire tutte le cose che occorrevano in un ufficio. Allora credetti di scoprire la grande differenza che c'era fra me e Guido. Quanto sapevo io, mi serviva per parlare e a lui per agire. Quand'egli arrivava a sapere quello che sapevo io e non più, lui comperava. È vero che talvolta in commercio fu ben deciso a non far nulla, cioè a non comperare né vendere, ma anche questa mi parve una risoluzione di persona che crede di saper molto. Io sarei stato più dubbioso anche nell'inerzia.

(*La coscienza di Zeno*, cap. VII, 229-230)

3. B. EL TIEMPO.

3. B. 1. El tiempo del narrar.

24. Queremos contar la historia de Hans Castorp, no por él (pues el lector ya llegará a conocerle como un joven modesto y simpático), sino por amor a su historia, que nos parece, hasta el más alto grado, digna de ser contada (en este sentido, debemos recordar en torno a Hans Castorp que ésa es su historia, y que no todas las historias ocurren a cualquiera). Se remonta a un tiempo muy lejano; ya está, en cierto modo, completamente cubierta de una preciosa herrumbre y es, pues, necesario contarla bajo la forma de un pasado remotísimo.

Esto tal vez no sea un inconveniente, sino más bien una ventaja; es preciso que las historias hayan pasado, y podemos decir que, cuando más han pasado, mejor responden a las exigencias de la historia y que esto es mucho más ventajoso para el narrador que evoca murmurando las cosas pretéritas. Pero ocurre con ellas como ocurre hoy con los hombres, y entre ellos no se hallan en último lugar los narradores de historias: es mucho más vieja que su edad, su antigüedad no puede medirse por días; ni el tiempo que pasa sobre ella por revoluciones en torno al sol. En una palabra, no debe su grado de antigüedad al tiempo, y con esta observación queremos aludir a la doble naturaleza, problemática y singular, de ese elemento misterioso.

Pero para no oscurecer artificialmente en un estado de cosas claro, debemos manifestar que la extrema antigüedad de nuestra historia proviene de que se desarrolla *antes* de cierto cambio y cierto límite que han trastornado profundamente la vida y la conciencia...

Se desarrolla, o para evitar totalmente todo presente, se desarrolló en otro tiempo, en el pasado, en esos días consumados del mundo anterior a la Gran Guerra, con cuyo principio comenzaron tantas cosas que luego no han dejado apenas de comenzar. Esta historia se desarrolla, pues, antes. Tal vez mucho antes. Pero el carácter antiguo de una historia, ¿no es tanto más profundo, más completo y legendario, cuanto se desarrolla más inmediatamente *antes de ahora*? Además, quizá nuestra historia, desde otros puntos de vista y por su naturaleza íntima, tenga más o menos algo de leyenda.

La contaremos en detalle, exacta y minuciosamente. En efecto, el interés de una historia o el aburrimiento que nos produce, ¿han dependido jamás del espacio y el tiempo que ella exige? Sin temor a exponernos al reproche de haber sido meticulosos en exceso, nos inclinamos, al contrario, a pensar que sólo es verdaderamente divertido lo que ha sido meticulosamente elaborado.

Por lo tanto, el narrador no podrá terminar la historia de Hans Castorp de una sola vez. Los siete días de la semana no le serán suficientes; tampoco bastarán siete meses. Lo mejor será que no se pregunte de antemano cuánto tiempo aprisionado entre sus mallas. ¡Después de todo, Dios mío, tal vez no llegarán a ser siete años!

Y después de esto, comencemos.

(*Der Zauberberg*, "Propósito", 11-12)

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, - nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch angesprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade

erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.

Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit, - eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümlich Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.

Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflossenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt... Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehedem, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter "vorher" sie spielt? Zudem könnte es sein, daß sie unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andre zu schaffen hat.

Wir werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, - denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm? Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhalten sei.

Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umsponnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!

Und somit fangen wir an.

(*Der Zauberberg*, "Vorsatz", 9-10)

3. B. 2. El tiempo narrado.

25. Die Erinnering an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft, und zum Schluß kam dann der Choc mit diesem schrecklichen Cipolla, in dessen Person sich das eigentümlich Bösartige der Stimmung auf verhängnishafte und übrigens menschlich sehr eindrucksvolle Weise zu verkörpern und bedrohlich zusammenzudrängen schien. Daß bei dem Ende mit Schrecken (einem, wie uns nachträglich schien, vorgezeichneten und im Wesen der Dinge liegenden Ende) auch noch die Kinder anwesend sein mußten, war eine traurige und auf Mißverständnis beruhende Ungehörigkeit für sich, verschuldet durch die falschen Vorspiegelungen des merkwürdigen Mannes. Gottlob haben sie nicht verstanden, wo das Spektakel aufhörte und die Katrastophe begann, und man hat sie in dem glücklichen Wahn gelassen, daß alles Theater gewesen sei.

(*Mario und der Zauberer*, 180)

26. (...) Hätten wir nicht abreisen sollen?

Hätten wir es nur getan! Wir hätten dann diesen fatalen Cipolla vermieden: allein mehreres kam zusammen, den Entschluß zu einem Ortswechsel hintanzuhalten.

Ein Dichter hat gesagt, es sei Trägheit, was uns in peinlichen Zuständen festhalte – man könnte das Aperçu zur Erklärung unserer Beharrlichkeit heranziehen.

(*Mario und der Zauberer*, 190-191)

27. Aseguro resueltamente que no es en modo alguno por el deseo de situarme en primer lugar que hago preceder de algunas palabras sobre mí mismo esta crónica de la vida del difunto Adrián Leverkühn, esta primera y ciertamente sumaria biografía de un hombre querido, de un músico genial que el destino levantó y hundió con implacable crueldad. (...)

Apenas acababa de poner en movimiento la pluma y ya se le había escapado una palabra que secretamente me dejó sumido en cierta confusión: la palabra "genial". Hice referencia al genio musical de mi difunto amigo. Sin embargo, esta palabra, "genio", aun cuando extremada, es eufónica, noble y sanamente humana, y a hombres como yo, aun cuando privados de entrar por sí mismos en tan elevadas regiones y sin haber jamás pretendido ingresar en la gracia del *divinis influxibus ex alto*, del soplo divino venido de las alturas, nada debiera razonablemente privarles de hablar y tratar de lo genial con un sentimiento de gozosa contemplación y respetuosa confianza. Así parece. Y no obstante, es innegable, y nadie ha pretendido negarlo nunca, que en esa radiante esfera la participación de lo demoníaco y contrario a la razón es inquietante; que existe una relación, generadora de un suave horror, entre ella y el imperio infernal, y que los mismos adjetivos que he tratado de aplicarle, "noble", "humanamente sana", "armónica", no acaban de encajar perfectamente, incluso cuando – he de reconocerlo aunque no sin dolor – se trata de una sublime y genuina genialidad, dada, o impuesta, por Dios, y no de una genialidad adquirida y perecedera, de la consunción pecaminosa y enfermiza de dones naturales, del cumplimiento de un oneroso contrato de enajenación...

Me interrumpe aquí un sentimiento de insuficiencia y de inseguridad artística que me avergüenza. No es probable que el propio Adrián, en una de sus sinfonías, pongo por ejemplo, hubiese indicado semejante tema tan prematuramente; en todo caso, lo hubiese hecho en forma delicadamente oculta, apenas perceptible, y anunciándolo desde lejos. Lo que a mí me decidió a descubrirme podrá parecerle, por otra parte, al lector, una oscura y discutible indicación y a mí mismo como una forma grosera de entrar en materia sin rodeos. Para un hombre como yo es difícil, y en cierto modo casi frívolo, adoptar sobre una cuestión que estima vital y que le quema los dedos el punto de vista del artista compositor y tratarla con la natural ligereza del músico. Así se explica la prisa con que he tratado de establecer una diferencia entre el genio puro y el genio impuro, diferencia que proclamo únicamente para poner en seguida en duda si es, en efecto, auténtica. En verdad, la experiencia me ha obligado a reflexionar sobre este problema con tanto ahínco y tal esfuerzo de penetración, que a veces he tenido la espantosa sensación de sentirme como arrancado del valle natural de mis pensamientos y de sufrir una "impura exaltación" de mis dones naturales...

(...) Al legarme los manuscritos de sus composiciones y su diario, lo hizo en términos reveladores de una confianza amistosa y objetiva, podría decir protectora y desde luego para mí honrosa en mi corrección, escrupulosidad y fidelidad a su memoria. Pero, ¿cariño? ¿A quién pudo haber querido ese hombre? Quizás, en tiempos pasados, a una mujer. Puede que a un niño, en las postrimerías de su vida. ¿A ese muchacho, ligero y simpático, inexperimentado y siempre dispuesto a servir, a cuya devoción correspondió con un desvío que fue la causa de su muerte? ¿A quién abrió su corazón, a quién permitió jamás que penetrara en su vida? Adrián no era hombre para eso. Su indiferencia era tal, que apenas si se dio cuenta nunca de lo que ocurría en torno suyo, de la sociedad en que se encontraba, y si raramente se dirigía a un interlocutor por su nombre, me da a pensar que era porque las más de las veces lo ignoraba, aun cuando el ignorado tuviera derecho a suponer lo contrario. Me inclino a comparar su soledad con un precipicio, en el cual desaparecían, sin ruido ni rastro, los sentimientos que inspiraba. En torno suyo reinaba la *frialdad* – palabra de que él mismo se sirvió en ocasión

monstruosa y que ahora no puedo emplear sin sobrecogerme. La vida y la experiencia pueden prestar a ciertos vocablos un acento totalmente extraño a su cotidiana significación y coronarlos de un nimbo de espanto que sólo pueden comprender aquellos que hayan descubierto su sentido más aterrador.

(*Doktor Faustus*, cap. I, 7-11)

Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Misukers einige Worte über mich selbst und meine Bewandtnisse vorausschicke. (...)

Ich hatte soeben kaum die Feder angesetzt, als ihr ein Wort entfloß, das mich heimlich bereits in gewisse Verlegenheit versetzte: das Wort "genial"; ich sprach von dem musikalischen Genius meines verewigten Freundes. Nun ist dieses Wort, "Genie", wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters, und meinesgleichen, so weit er von dem Anspruch entfernt ist, mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit divinis influxibus ex alto begnadet gewesen zu sein, sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzubangen, keinen Grund, nicht mit freudigem Aufblick und ehrerbietiger Vertraulichkeit davon zu sprechen und zu handeln. So scheint es. Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unterm Reich, und daß eben darum die versichernden Epitheta, die ich ihr beizulegen versuchte, "edel", "human-gesund" und "harmonisch", nicht recht darauf passen wollen, - selbst dann nicht – mit einer Art schmerzlichen Entschlusses stelle ich diesen Unterschied auf – selbst dann nicht, wenn es sich um lauteres und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie handelt und nicht um eine akquiriertes und verderbliches, um den sünd – und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages...

Hier breche ich ab, mit dem beschämenden Gefühl artistischer Verfehlung und Unbeherrschtheit. Adrian selbst hätte wohl kaum, nehmen wir an: in einer Symphonie, ein solches Thema so vorzeitig auftreten – hätte es höchstens auf eine fein versteckte und kaum schon greifbare Art von ferne sich anmelden lassen. Übrigens mag, was mir entschlüpfte, auch den Leser nur wie eine dunkle, fragwürdige Andeutung berühren und nur mir selber als Indiskretion und plumpes Mit-der-Tür-ins-Haus-fallen erscheinen. Für einen Menschen wie mich ist es sehr schwer und mutet ihn fast wie Frivolität an, zu einem Gegenstand, der ihm lebensteuer ist und ihm auf den Nägeln brennt, wie dieser, den Standpunkt des komponierenden Künstlers einzunehmen und ihn mit der spielenden Besonnenheit eines solchen zu bewirtschaften. Daher mein voreiliges Eingehen auf den Unterschied von lauterem und unlauterem Genie, einen Unterschied, dessen Bestehen ich anerkenne, nur um mich gleich darauf zu fragen, ob er *zu Recht* besteht. Tatsächlich hat das Erlebnis mich gezwungen, über dieses Problem so angestrengt, so inständig nachzudenken, daß es mir schreckhafterweise zuweilen schien, als würde ich damit über die mir eigentlich bestimmte und zukömmliche Gedankenebene hinausgetrieben und erführe selbst eine "unlautere" Steigerung meiner natürlichen Gaben...

(...) In der Verschreibung der nachgelassenen Kompositionsskizzen und Tagebuchblätter drückt sich ein freundlich-sachliches, fast möchte ich sagen: gnädiges und sicherlich mich ehrendes Vertrauen in meine Gewissenhaftigkeit, Pietät und Korrektheit aus. Aber lieben? Wen hätte dieser Mann geliebt? Einst eine Frau – vielliecht. Ein Kind zuletzt – es mag sein. Einen leichtwiegenden, jeden gewinnenden Fant und Mann aller Stunden, den er dann, wahrscheinlich eben weil er ihm geneigt war, von sich schickte – und zwar in den Tod. Wem hätte er sein Herz eröffnet, wen jemals in sein Leben eingelassen? Das gab es bei Adrian nicht. Menschliche

Ergebenheit nahm er hin – ich möchte schwören: oft ohne sie auch nur zu bemercken. Seine Gleichgültigkeit war so groß, daß er kaum jemals gewahr wurde, was um ihn her vorging, in welcher Gesellschaft er sich befand, und die Tatsache, daß er sehr selten einen Gesprächspartner mit Namen anredete, läßt mich vermuten, daß er den Namen nicht wußte, während doch der andere ein gutes Recht zur Annahme des Gegenteils hatte. Ich möchte seine Einsamkeit einem Abgrund vergleichen, in welchem Gefühle, die man ihm entgegenbrachte, lautlos und spurlos untergingen. Um ihn war *Kälte* – und wie wird mir zumute, indem ich dies Wort gebrauche, das auch er in einem ungeheuerlichen Zusammenhange einst niederschrieb! Einzelnen Vokabeln können Leben und Erfahrung einen Akzent verleihen, der sie ihrem alltäglichen Sinn völlig entfremdet und ihnen einen Schreckensimbus verleiht, den niemand versteht, der sie nicht in ihrer fürchterlichsten Bedeutung kennengelernt hat.

(*Doktor Faustus*, cap. I, 7-11)

28. (...) Doch so wie so, da über Burg und Land die Jahre hingingen, bekränzt und falb und eisgrau und wieder lenzend, wurden sie neun und zehn und elf, zwei Knospen, die sich erschließen wollten, oder, wenn sie's nicht wollten, doch dazu im Begriffe waren, nicht länger klein, sonder jung-junge Dinger, bildhübsch im blassen Antlitz, mit seidenen Brauen, regen Augen, dünnen Nüstern, die spürsam witterten, und langen, etwas gewölbten Oberlippen hinab zum feinen und ernsten Mund, am Leibe zart sich bildend nach ihrer Bestimmung, doch so recht noch nach der Proportion nicht fertig, etwas gleich jungen Hunden, die zu schwere Pfoten haben, alsus, wenn Wiligis am Morgen, vom Schlafe übermütig, nackt wie ein Heidengott, im wirren Stirnhaar sein Sichelzeichen, um den vor sein Bett gestellten Badezuber sprang, auf welchem Rosenblätter schwammen, dasjenige, wodurch er sich von der Schwester unterschied, sein Mannesteil, zu groß und ausgewachsen sich ansah im Verhältnis zu seinem schmalen, elfenbeinfarbenen Körper. Mich stimmt der Anblick auf eine Weise trüb. So kindlich fein und klug das Häuptchen droben auf den dünnen Schultern und dann im Niederen ein solcher Michel! Die Ammen aber schnalzten wohl andächtig dazu, machten einander Augen und sprachen: "L'espoirs des dames!" Das Fräulein, was sie betraf, so saß sie, eine Knospe, kaum halb erschlossen, an Bettes Bord, auf der Stirn, ganz offen, da sie für die Nacht das Haar davon zurückgetan, ihr Zeichen ebenfalls, und blickte fast finster aus dem Augenwinkel auf ihn und die Bewundernden. Ich weiß, was sie dachte. Sie dachte: "Ich werd' euch, - l'espoirs! Mein ist der Trutgespiel. Der Dame, die ihm Gedinge trägt, kratz ich die Augen aus und nehme nicht Pön dafür, ich, des Herzogs Töchterlein!".

(*Der Erwählte*, cap. II, 20-23)

29. (...) Nun aber ruf ich Ach und Wehe über diese Nacht, da Herzog Grimald kaum abgestorben und als Leichnam noch gegenwärtig, aber befriedet, ausgeschieden und als Vater nicht länger zwischen den Geschwistern war. Denn nach Valandes argem Ratschlag und zu seiner greulichen Lust, die sie trüglich für ihre hielten, wohnte in dieser selbigen Nacht der Bruder der Scwester bei, als Mann den Weibe, und ihre Kemenate droben im Donjon, um den die Eulen kreisten, war so voll von Zärtlichkeit, Befleckung, Wut, Blut und Meintat, daß sich mir vor Erbarmen, Scham und Kummer das Herz umdreht und ich es alles kaum sagen mag.

(*Der Erwählte*, cap. III, 33)

30. Y aconteció, después de esta historia, que la mujer de su amo, posando los ojos en José, le dijo...

Todo el mundo sabe lo que dijera Mut-em-ent, la esposa titular de Putifar, cuando "posó" los ojos en José, el joven mayordomo de su esposo. Nosotros no queremos ni podemos poner en duda que un día, en el colmo del extravío, en un paroxismo de la desesperación, terminó por hablarle así, y que empleó en realidad la fórmula terriblemente directa y brutal que la tradición le asigna, sin rodeos, como si una

proposición libertina, lanzada a quemarropa, fuera fácil de concebir en boca de esta mujer, como si nada le costara, como si no fuera, más bien, el grito tardío de la suprema angustia de su alma y de su cuerpo. En verdad, nos coge el espanto ante la brevedad trunca de un relato que tan poco tiene en cuenta las amarguras imponderables de la vida, y pocas veces hemos sentido, como en tal momento, el perjuicio que una concisión y un laconismo excesivos infligen a la verdad. Que no se nos crea, sin embargo, insensibles al reproche – expreso o tácito y sin duda callado por cortesía – que se dirige a nuestro relato, a nuestra aclaración de la historia. Nuestros objetores arguyen que la forma concisa con que figura en el texto original no podría ser superada, y que nuestra labor entera, que por lo demás se prolonga mucho, es esfuerzo vano. Pero ¿desde cuándo un comentador entra en competencia con el texto? Y la explicación del "Cómo", ¿no encierra una dignidad y una importancia vitales tan grandes como la tradición que afirma el "Qué"? ¿No se realiza la vida primero en el "Cómo"? Recordemos aquí lo que ya anteriormente se indicara: antes que la historia fuera contada por primera vez, ya se había contado a sí misma con una precisión que únicamente la Vida posee, y a la que el narrador no tiene la esperanza ni la perspectiva de alcanzar. No puede sino acercarse a ella, sirviendo al "Cómo" de la vida más lealmente que lo que ha condescendido a hacerlo el espíritu lapidario del "Qué". Por lo demás, si alguna vez se impone la lealtad del comentador, es en el caso de la mujer de Putifar y de las palabras que según la tradición profiriera crudamente.

La imagen que, según esta tradición, se forma una del ama de José, o que al menos se siente uno irresistiblemente tentado a formarse – y que mucho nos tememos que esté expandida por toda la tierra -, es tan falsa, que el aplicarse a restablecerla fielmente es merecer el bien del texto original, sea que por esto se entienda el primer relato escrito, sea, con mayor exactitud, la vida por sí misma contada. Esta imagen mentirosa de una lujuria desencadenada y de una seducción impúdica armoniza poquísimo con lo que en el pabellón del jardín oímos nosotros, al mismo tiempo que José, de boca de la anciana Tui, una mujer honorable a pesar de todo, acerca de su nuera; sus palabras nos han hecho entrever una realidad algo exacta. "Altiva", dijo de la mujer de Petepré, declarando que era imposible calificarla de bobalicona; orgullosa – dijo -, una sacerdotisa de la Luna, reservada, de cuya persona exhalábase un perfume tan áspero como el de la hoja de mirto. Una mujer semejante, ¿emplea palabras como las que la tradición le atribuye? No obstante, las ha empleado, y aún literalmente, en ocasiones diversas, cuando la pasión hubo vencido su orgullo, lo hemos confirmado ya. Sin embargo, la tradición omite especificar el lapso durante el cual se mordió la lengua antes de emplear tal lenguaje. Omite decir que en su soledad mordióse efectivamente, como suena, la lengua carnal, antes que por vez primera, titubeando de dolor, dejara caer de sus labios las palabras que la estigmatizan para siempre como seductora. ¿Seductora? Una mujer en tales condiciones tórnase fatalmente una seductora, siendo el lado seductor la manifestación externa y fisonómica de la prueba que la domina. Es la naturaleza la que ilumina sus ojos con un brillo cuya dulzura supera a las instilaciones artificiales enseñadas por el arte del tocador; es ella la que aviva el rojo de sus labios con un matiz más atractivo que el afeite, y los dilata en sonrisa expresiva y ambigua; ella, la que la incita a vestirse y adornarse con una astucia inocente y calculada; ella, la que confiere a sus movimientos una gracia irresistible y hace de su cuerpo, en la medida en que su estructura a ello se presta, y aun un poco más, una promesa deliciosa. Todo esto no prejuzga y no tiende a demostrar de antemano sino lo que el ama de José terminó por decirle. ¿Pero puede ser tenida por responsable de una transformación que se origina en sus fibras más íntimas? ¿La ha provocado por satanismo? ¿Es de ella consciente de otro modo que por el sufrimiento de torturada que se manifiesta exteriormente en forma tan encantadora? En resumen, porque se ha tornado seductora, ¿lo es ella?

(*Joseph in Ägypten*, cap. VI, "La palabra incomprendida", 651-652)

Und es begab sich nach dieser Geschichte, daß seines Herrn Weib ihre Augen auf José warf und sprach -

Die ganze Welt weiß, was Mut-em-enet, Potiphars Titelgemahlin, gesprochen habe soll, da sie ihre Augen auf José, ihres Gatten jungen Hausvorsteher, "geworfen", und wir wollen und dürfen nicht in Abrede stellen, daß sie eines Tages, schließlich, in äußerster Verwirrung, im höchsten Fieber der Verzweiflung, tatsächlich so sprach, ja, daß sie sich wirklich dabei genau der furchtbar geraden und unumwundenen Formel bediente, welche die Überlieferung ihr in den Mund legt, und zwar so unvermittelt, als ob es sich dabei um einen der Frau sehr naheliegenden und sie gar nichts kostenden Antrag von liederlicher Direktheit gehandelt hätte und nicht vielmehr um einen späten Schrei aus letzter Seelen- und Fleischesnot. Offen gestanden, erschrecken wir vor der abkürzenden Kargheit einer Berichterstattung, welche der bitteren Minuziosität des Lebens so wenig gerecht wird wie die unserer Unterlage, und haben selten lebhafter das Unrecht empfunden, welches Abstutzung und Lakonismus der Wahrheit zufügen, als an dieser Stellen. Man meine doch nicht, daß wir stumpf seien gegen den schwenbenden Tadel, der, ausgesprochen oder nicht, nur etwas aus Höflichkeit verschwiegen, sich gegen diesen unseren ganzen Vortrag, unsere Auseinandersetzung mit der Geschichte richtet, dahingehend, in der Bündigkeit, worin sie an ihrem Ur-Orte erscheine, sei sie gar nicht zu übertreffen und unser ganzes, nun schon so lang hinlaufendes Unternehmen verlorene Müh. Seit wann aber, darf man fragen, nimmt ein Kommentar den Wettstreit mit seinem Texte auf? Und dann: Kommt nicht der Erörterung des "Wie" soviel Lebenswürde und –wichtigkeit zu wie der Überlieferung des "Daß"? Ja, erfüllt sich das Leben nicht recht erst im "Wie"? Es ist daran zu erinnern, was schon früher bedacht wurde, daß, bevor die Geschichte erstmals erzählt wurde, sie sich selber erzählt hat – und zwar mit einer Genauigkeit, deren allein das Leben Meister ist und die zu erreichen für den Erzähler gar keine Hoffnung und Aussicht besteht. Nur ihr sich anzunähern vermag er, indem er dem Wie des Lebens treulicher dient, als der Lapidargeist des Daß zu tun sich herbeiließ. Wenn aber je die kommentatorische Treulichkeit sich rechtfertigte, so hier in Sachen von Potiphars Weib und dessen, was sie der Überlieferung nach so geradehin gesagt haben soll.

Das Bild, das man sich danach von Josés Herrin zu machen gezwungen oder doch fast unwiederstehlich versucht ist und das, so fürchten wir, tatsächlich weite Kreise der Welt sich von ihr machen, ist so irrtümlich, daß man sich, indem man es auf dem Wege der Treulichkeit richtigstellt, ein wahres Verdienst um den Urtext erwirbt – verstehe man unter diesem nun das Erstgeschriebene oder, richtiger, das sich selbst erzählende Leben. Dieses Trugbild lüsterner Hemmungslosigkeit und schamentblößten Verführertums stimmt mit dem, was wir, zusammen mit José, im Gartengehäuse aus dem Munde der immerhin ehrwürdigen alten Tuij über die Söhnin vernommen haben und worin sich uns schon ein wenig genaueres Leben auftat, jedenfalls schlecht überein. "Stolz" nannte Peteprê's Mutter sie, indem sie es für unmöglich erklärte, sie anzufahren mit dem Gänsenamen; hochmutsvoll nannte sie sie, eine Mondnonne und Aufgesparte, deren Wesen so herb dufte wie das Laub der Myrte. Spricht eine solche, wie die Überlieferung sie sprechen läßt? Dennoch, sie sprach so, sprach sogar wörtlich und wiederholt so, als ihr Stolz durch die Leidenschaft völlig gebrochen war, - wir bestätigten es schon. Aber die Überlieferung versäumt hinzuzufügen, wieviel Zeit verging, während der sie sich eher die Zunge abgebissen hätte, denn daß sie so gesprochen hätte. Sie versäumt zu sagen, daß sie sich in der Einsamkeit tatsächlich, wörtlich und körperlich in die Zunge biß, ehe sie zum erstenmal, vor Schmerzen lispelnd, das Wort über die Lippen brachte, das sie auf immer zu einer Verführerin stempelt. Zur Verführerin? Eine Frau, über die es kommt wie über sie, wird selbstverständlich zur Verführerin – das Verführerische ist die Außenseite und physiognomische Erscheinung ihrer Heimsuchung; die Natur ist es, die ihre Augen schimmern läßt, süßer, als die künstlichen Eintröpfelungen; die die Kunst der Toilette sie lehrte, es bewirken mögen; die das Rot ihrer Lippen lockender erhöht als Rötelschminke und ihr dieselben zum seelenvoll-vieldeutigen Lächeln schwellt; die sie

anhält, sich mit unschuldig-ausgepichter Berechnung zu kleiden und zu schmücken, ihrer Bewegungen zweckhaft verholdseligt, ihrem ganzen Körper, soweit seine gegebene Beschaffenheit es nur irgend zuläßt und wirklich zuweilen ein Stück darüber hinaus, das Gepräge der Wonnenverheißung aufdrückt. Dies alles will von vornherein und im Grunde gar nichts anderes bedeuten und besagen, als war Josephs Herrin schließlich zu ihm sagte. Aber ist die, der es von innen her geschieht, dafür verantwortlich zu machen? Veranstaltet sie's wohl aus Teufelei? Weiß sie auch nur davon – nämlich anders als durch ihr folgerndes Leiden, das sich darin reizend nach außen schlägt? Kurzum, wenn sie verführerisch gemacht wird, ist sie darum eine Verführerin?

(*Joseph in Ägypten*, cap. VI, "Das Wort der Verkennung", 339-341).

31. - ¿Cuánto tiempo dura eso? – preguntó Hans Castorp, volviendo la cabeza.

Joachim mostró siete dedos.

- ¡Pero si ya han pasado siete minutos!

Joachim negó con la cabeza. Tras una corta espera se sacó el termómetro de la boca y dijo, al mismo tiempo:

- Sí, cuando se cuentan los minutos el tiempo pasa muy lentamente. Me gusta tomar la temperatura cuatro veces al día, porque en ese momento uno se da verdaderamente cuenta de lo que es un minuto y también siete, mientras que aquí se ignoran los siete días de la semana, es espantoso.

- Tú dices "verdaderamente", pero no tiene sentido – manifestó Hans Castorp. Se hallaba sentado con una pierna sobre la balaustrada, y el blanco de sus ojos aparecía estriado de rojo -. El tiempo no tiene ninguna "verdad". Cuando nos parece largo es largo, y cuando nos parece corto es corto; pero nadie puede saber su extensión real.

No solía filosofar, pero en aquel momento sentía la necesidad de hacerlo. Joachim replicó:

- ¿Acaso no podemos medirlo? Tenemos relojes y calendarios, y cuando pasa un mes pasa para mí, para ti y para todos nosotros.

- Atiende un instante – dijo Hans Castorp, y elevó el dedo índice a la altura de sus ojos turbios -. ¿Es un minuto tan largo como a ti te parece cuando tomas tu temperatura?

- Un minuto siempre es igualmente largo... Dura todo el tiempo que la aguja del minutero emplea en recorrer su cuadrante.

- Pero emplea en eso tiempos diferentes... según nuestra apreciación. En realidad, en realidad – repitió Hans Castorp, apretando su dedo contra la nariz hasta el punto de torcer su punta – en realidad es un movimiento en el espacio, ¿no es cierto? Escucha, medimos el tiempo por medio del espacio. Es, por consiguiente, algo así como si quisiéramos medir el espacio con la ayuda del tiempo, lo que no se les ocurre más que a gente desprovista de rigor científico. De Hamburgo a Davos hay veinte horas de ferrocarril. Pero a pie, ¿cuánto hay? ¿Y con el pensamiento? ¡Ni siquiera un segundo!

- ¿Qué te pasa? – replicó Joachim.

- Calla. Estoy muy lúcido. Por lo tanto, ¿qué es el tiempo? – preguntó Hans Castorp, y se apretó la nariz con el dedo de un modo tan violento que se volvió pálida y exangüe -. ¿Puedes contestar? Percibimos el espacio con nuestros sentidos, por medio de la vista y el tacto. ¡Perfecto! ¿Pero quién de nosotros puede percibir el tiempo? ¿Quieres hacer el favor de decírmelo...? ¡Me parece que te he cogido! ¿Y cómo podemos medir una cosa de la que no podemos definir ni uno solo de sus caracteres? Decimos: el tiempo pasa. ¡Bueno, pues que pase! ¡Pero en lo que se refiere a medirlo...! Para que pudiera ser medido sería preciso que transcurriese de una manera uniforme, ¿y quién dice que es así? Nuestra conciencia no, desde luego. Tan sólo lo suponemos para garantizar un orden, y nuestras medidas no son por lo tanto más que convenciones, si me permites...

(*Der Zauberberg*, cap. III, "Lucidez", 98-99)

"Aber wie lange dauert denn das?" fragte Hans Castorp und wandte sich um. Joachim hob sieben Finger empor.

"Die müssen doch um sein – sieben Minuten!"

Joachim schüttelte den Kopf. Etwas später nahm er das Thermometer aus dem Mund, betrachtete es und sagte dabei:

"Ja, wenn man ihr aufpaßt, der Zeit, dann vergeht sie sehr langsam. Ich habe das Messen, viermal am Tage, ordentlich gern, weil man doch dabei merkt, was das eigentlich ist: eine Minute oder gar ganze siebe, - wo man sich hier die sieben Tage der Woche so gräßlich um die Ohren schlägt."

"Du sagst 'eigentlich'. 'Eigentlich' kannst du nicht sagen", entgegnete Hans Castorp. Es saß mit einem Schenkel auf der Brüstung, und das Weiße seiner Augen war rot geärdert. "Die Zeit ist doch überhaupt nicht 'eigentlich'. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand." Er war durchhaus nicht gewohnt, zu philosophieren, und fühlte dennoch den Drang dazu.

Joachim wiedersprach.

"Wieso denn? Nein. Wir messen sie doch. Wir haben doch Uhren und Kalendar, und wenn ein Monat um ist, dann ist er für dich und mich und uns alle um."

"Dann paß auf", sagte Hans Castorp und hielt sogar den Zeigenfinger neben seine trüben Augen. "Eine Minute ist also so lang, wie sie dir vorkommt, wenn du dich mißt?"

"Eine Minute ist so lang... sie dauert so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben."

"Aber er braucht ja ganz verschieden lange – für unser Gefühlt! Und tatsächlich... ich sage: tatsächlich genommen", wiederholte Hans Castorp und drückte den Zeigefinger so fest gegen die Nase, daß er ihre Spitze vollständig umbog, "ist das eine Bewegung, eine räumliche Bewegung, nicht wahr? Halt, warte! Wir messen also die Zeit mit dem Raume. Aber das ist doch ebenso, als wollten wir den Raum an der Zeit messen, - was doch nur ganz unwissenschaftliche Leute tun. Von Hamburg nach Davos sind zwanzig Stunde, - ja, mit der Eisenbahn. Aber zu Fuß, wie lange ist es da? Und in Gedanke? Keine Sekunde!"

"Hör mal" sagte Joachim, "was hast du denn? Ich glaube, es greift dich an hier bei uns?"

"Sei still! Ich bin sehr scharf im Kopf heute. Was ist denn die Zeit?" fragte Hans Castorp und bog seine Nasenspitze so gewaltsam zur Seite, daß sie weiß und blutleer wurde. "Willst du mir das mal sagen? Den Raum nehmen wir doch mit unserem Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tatsinn. Schön. Aber welches ist denn unser Zeitorgan? Willst du mir das mal eben angeben? Siehst du, da sitzt du fest. Aber wie wollen wir denn etwas messen, wovon wir genaugenommen rein gar nichts, nicht eine einzige Eigenschaft auszusagen wissen! Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können... warte! Um meßbar zu sein, müßte sie doch gleichmäßig ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tun? Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konvention, erlaube mir mal..."

(*Der Zauberberg*, cap. III, "Gedankenschärfe", 94-95)

32. (...) En una palabra, no se podía asegurar de un modo más humano el bienestar de sus miembros en reposo más que con aquella excelente hamaca. Y la satisfacción reinaba en el corazón de Hans Castorp al pensar que las dos horas vacías y sosegadas se hallaban ante él, las dos horas de la cura principal, consagradas por el orden del día, a que se sometía a pesar de no ser más que un invitado, y que aprobaba como una disposición muy oportuna. Era de naturaleza paciente, podía permanecer largo tiempo sin hacer nada y le gustaba, como el lector recordará, ese descanso placentero que una actividad aturdidora no consigue hacer olvidar ni desvanecer. A las cuatro seguía el té con los pasteles y compota, después un poco de ejercicio al aire libre y luego un nuevo reposo

en la hamaca; a las siete la comida, que ofrecía, como todas, sus tensiones y curiosidades y que era esperada con una impaciencia alegre; más tarde unos vistazos a la caja del estereoscopio, el calidoscopio y el tambor cinetoscópico... Hans Castorp sabía ya de memoria el programa del día, pero hubiera sido excesivo afirmar que estaba "adaptado".

En el fondo constituye una aventura singular esa "adaptación" a un lugar extranjero, esa auténtica transformación, a veces penosa, que se sufre en cierta manera por sí misma y con la intención decidida de renunciar cuando haya terminado y volver a nuestro estado anterior. Ese orden de experiencias se produce como una interrupción en el curso principal de la vida con el objetivo de "recuperar", es decir, de cambiar y renovar el funcionamiento del organismo que corría peligro o comenzaba a deliberarse en el transcurso monótono e inarticulado de la existencia.

¿Pero cuál es la causa de ese debilitamiento y esa oxidación que se debaten en una continuidad demasiado tiempo ininterrumpida? No es sólo una fatiga del cuerpo y el espíritu gastados por las exigencias de la vida (pues para ésta el sencillo reposo sería el remedio más reconstituyente), sino también algo que atañe al alma: la conciencia de la duración, la vivencia del tiempo, que amenaza perderse en una monotonía persistente, la conciencia de que ella misma se halla emparentada y unida al sentimiento de la vida y que la una no puede ser debilitada sin que la otra sufra y se debilite a su vez. Se han difundido muchos conceptos erróneos sobre la naturaleza del hastío. Se cree que la novedad y el carácter interesante de su contenido "hacen pasar" el tiempo, es decir, lo abrevian, mientras que la monotonía y el vacío alargan a veces el instante y la hora patéticamente. Pero esto es inexacto, pues, siendo en ocasiones así, la monotonía y el vacío pueden abreviar y acelerar vastas extensiones de tiempo hasta reducirlas a la nada. Por el contrario, un contenido rico e interesante es sin duda capaz de abreviar una hora e incluso un día, pero, considerado en conjunto, confiere al paso del tiempo amplitud, peso y solidez, de manera que los años ricos en acontecimientos pasan con mayor lentitud que los años pobres, vacíos y ligeros, que el viento barre y se alejan volando. El hastío es, pues, en realidad, una representación enfermiza de la brevedad del tiempo provocada por la monotonía. Los grandes períodos de tiempo, cuando su curso es de una monotonía ininterrumpida, llegan a encogerse en una medida que espanta mortalmente al espíritu. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen más que un solo día, y con una uniformidad perfecta la vida más larga sería vivida como muy breve y pasaría en un momento. La costumbre es una somnolencia o, al menos, un debilitamiento de la conciencia del tiempo, y cuando los años de la niñez son vividos lentamente y luego la vida se desarrolla cada vez más deprisa y se precipita, es también debido a la costumbre. Sabemos perfectamente que la inserción de nuevas costumbres es el único medio de que disponemos para mantenernos vivos, para refrescar nuestra percepción del tiempo, para obtener, en definitiva, un rejuvenecimiento, una confirmación, una mayor lentitud de nuestra experiencia del tiempo y, por ello, la renovación de nuestro sentimiento de la vida en general.

Tal es el objetivo del cambio de aires o lugar, del viaje de recreo; la influencia bienhechora del cambio y el episodio. Los primeros días de permanencia en un lugar nuevo tienen un ritmo alegre, es decir, robusto y amplio, y comprende unos seis u ocho días. Pero luego, en la medida en que uno se "adapta", comienza a sentir cómo se abrevian; quien se interesa por la vida o, mejor aún, quien desea interesarse por ella, percibe con espanto cómo los días se van haciendo ligeros y furtivos, y la última semana – por ejemplo, de cuatro – posee una rapidez y fugacidad inquietantes. Es verdad que el rejuvenecimiento de nuestra conciencia ayuda a superar ese período intercalado y desempeña su papel aun después de volver a la regularidad. Después del cambio, los primeros días en nuestra casa nos parecen también nuevos, amplios y jóvenes, pero sólo al principio, pues uno se acostumbra más deprisa a la regularidad que a su interrupción, y cuando nuestra vivencia del tiempo asiste a su fatiga por la edad, o – signo de debilidad congénita – no ha estado muy desarrollado, se adormece rápidamente y al

cabo de veinticuatro horas es como si nunca nos hubiésemos marchado y el viaje no hubiese sido más que el sueño de una noche.

Hemos incluido aquí estas anotaciones porque el joven Hans Castorp tenía algo parecido en la cabeza cuando, al cabo de unos días, dijo a su primo mirándole con ojos enrojecidos:

- Es ridículo y extraño que al principio el tiempo nos parezca tan largo cuando nos hallamos en un lugar nuevo. Es decir... Bueno, no estoy insinuando en modo alguno que me aburra, sino al contrario, puedo decir que me divierto espléndidamente. Pero cuando miro hacia atrás, retrospectivamente, me parece que llevo aquí desde hace no sé cuánto tiempo, y tengo la impresión de que para volver al instante en que llegué aquí, y en que no supe que había llegado cuando me dijiste: "¿Vas a bajar?", ¿lo recuerdas?, es preciso remontarse a toda una eternidad. Esto no tiene nada que ver con la medida ni con la razón; es pura sensibilidad. Naturalmente, sería estúpido decir: "Tengo la impresión de que llegué aquí hace dos meses". Eso no tendría sentido. No puedo decir más que "hace mucho tiempo".

- Sí – contestó Joachim, con el termómetro en la boca -. Yo me aprovecho; en cierto modo, puedo agarrarme a ti desde que te hallas conmigo.

Y Hans Castorp se rió de que Joachim hubiese dicho aquello, sin dar una explicación.

(*Der Zauberberg*, cap IV, "Digresión sobre el tiempo", 147-150)

(...) genug, es konnte für das Wohlsein ruhender Glieder überhaupt nicht humaner gesorgt sein als durch diesen vorzüglichen Liegestuhl. Und so war denn Zufriedenheit in Hans Castorps Herzen darüber, daß zwei leere und sicher gefriedete Stunde vor ihm lagen, diese durch die Hausordnung geheiligten Stunden der Hauptliegekur, die er, obgleich nur zu Gaste hier oben, als eine ihm ganz gemäße Einrichtung empfand. Denn er war geduldig von Natur, konnte lange ohne Beschäftigung wohl bestehen und liebte, wie wir und erinnern, die freie Zeit, die von betäubender Tätigkeit nicht vergessen gemacht, verzehrt und verscheucht wird. Um vier erfolgte der Vespertee mit Kuchen und Eingemachtem, etwas Bewegung im Freien sodann, hierauf abermals Ruhe im Stuhl, um sieben das Abendessen, welches, wie überhaupt die Mahlzeiten, gewisse Spannungen und Sehenswürdigkeiten mit sich brachte, auf die man sich freuen konnte, danach ein oder der andere Blick in den stereokopischen Guckkasten, das kaleidoskopische Fernrohr und die kinematographische Trommel... Hans Castorp hatte den Tageslauf bereits am Schmürchen, wenn es auch viel zuviel gesagt wäre, daß er schon "eingelebt", wie man es nennt, gewesen sei.

Im Grunde hat es eine merkwürdige Bewandtnis mit diesem Sicheinlebien an fremdem Orte, dieser – sei es auch – mühseligen Anpassung und Umgewöhnung, welcher man sich beinahe um ihrer selbst willen und in der bestimmte Absicht unterzieht, sie, kaum daß sie vollendet ist, oder doch bald danach, wieder aufzugeben und zum vorigen Zustande zurückzukehren. Man schaltet dergleichen als Unterbrechung und Zwischenspiel in den Hauptzusammenhang des Lebens ein, und zwar zum Zweck der "Erholung", das heißt: der erneuernden, umwälzenden Übung des Organismus, welcher Gefahr lief und schon im Begriffe war, im ungegliederten Einerlei der Lebensführung sich zu verwöhnen, zu erschlaffen und abzustumpfen. Worauf beruht dann aber diese Erschlaffung und Abstumpfung bei zu langer nicht aufgehobener Regel? Es ist nicht so sehr körperlichgeistige Ermüdung und Abnutzung durch die Anforderungen des Lebens, worauf sie beruht (denn für diese wäre ja einfache Ruhe das wiederherstellende Heilmittel); es ist vielmehr etwas Seelisches, es ist das Erlebnis der Zeit, - welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht und mit dem Lebensgefühle selbst so nahe verwandt und verbunden ist, daß das eine nicht geschwächt werden kann, ohne daß auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erführe. Über das Wesen der Lnagenweile sind vielfach irrige Vorstellungen verbreitet. Man glaubt im ganzen, daß Interessantheit und Neuheit des Geshaltes die Zeit "vertreibe", das heißt: verkürze, während Monotonie und Leere ihren Gang beschwere

und hemme. Das ist nicht unbedingt zutreffend. Leere und Monotonie mögen zwar den Augenblick und die Stunde dehnen und "langweilig" machen, aber die großen und größten Zeitmassen verkürzen und verflüchtigen sie sogar bis nur Nichtigkeit. Umgekehrt ist ein reicher und interessanter Gehalt wohl imstande, die Stunde und selbst noch den Tag zu verkürzen und zu beschwingen, ins Große gerechnet jedoch verleiht er dem Zeitgange Breite, Gewicht und Solidität, so daß ereignisreiche Jahre viel langsamer vegehen als jene armen, leeren, leichten, die der Wind vor sich her bläst, und die verfliegen. Was man Langeweile nennt, ist also eigentlich vielmehr eine krankhafte Kurzweiligkeit der Zeit infolge von Monotonie: große Zeiträume schrumpfe bei ununterbrochener Gleichförmigkeit auf eine das Herz zu Tode erschreckenden Weise zusammen; wenn ein Tag wie alle ist, so sind sie alle wie einer; und bei vollkommener Einförmigkeit würde das längste Leben als ganz kurz erlebt werden und unversehens verfolgen sein. Gewöhnung ist ein Einschlafen oder doch ein Mattwerden des Zeitsinnes, und wenn die Jugendjahre langsam erlebt werden, das spätere Leben aber immer hurtiger abläuft und hineilt, so muß auch das auf Gewöhnung beruhen. Wir wissen wohl, daß die Einschaltung von Um- und Neungewöhnungen das einzige Mittel ist, unser Leben zu halten, unseren Zeitsinn aufzufrischen, eine Verjüngung, Verstärkung, Verlangsamung unseres Zeiterlebnisse und damit die Erneuerung unseres Lebensgefühls überhaupt zu erzielen. Dies ist der Zweck des Orts- und Luftwechsels, der Badereise, dei Erholsamkeit der Abwechslung und der Episode. Die ersten Tage an einem neuen Aufenthalt haben jugendlichen, das heißt starken und breiten Gang, - es sind etwa sechs bis acht. Dann, in dem Maße, wie man "sich einlebt", macht sich allmähliche Verkürzung bemerkbar: wer am Leben hängt oder, besser gesagt, sich ans Leben hängen möchte, mag mit Grauen gewahren, wie die Tage wieder leicht zu werden und zu huschen beginnen; und die letzte Woche, etwa von vieren, hat unheimliche Rapidität und Flüchtigkeit. Freilich wirkt die Erfrischung des Zeitsinnes dann über sie Einschaltung hinaus, macht sich, wenn man zur Regel zurückgekehrt ist, aufs neue geltend: die ersten Tage zu Hause werden ebenfalls, nach der Abwechslung, wieder neu, breit und jugendlich erlebt, aber nur eineige wenige: denn in die Regel lebt man sich rascher wieder ein als in ihre Aufhebung, und wenn der Zeitsinn durch Alter schon müde ist oder – ein Zeichen von ursprünglicher Lebensschwäche – nie stark entwickelt war, so schläft er sehr rasch wieder ein, und schon nach vierundzwanzig Stunden ist es, als sei man nie weg gewesen und als sei die Reise der Traum einer Nacht.

Diese Bemerkungen werden nur deshalb hier eingefügt, weil der junge Hans Castorp Ähnliches im Sinne hatte, als er nach einigen Tagen zu seinem Vetter sagte (und ihn dabei mit rotgeäderte Augen ansah):

"Komisch ist und bleibt es, wie die Zeit einem lang wird zu Anfang, an einem fremden Ort. Das heißt... Selbstverständlich kann keine Rede davon sein, daß ich mich langweile, im Gegenteil, ich kann wohl sagen, ich amüsiere mich königlich. Aber wenn ich mich umsehe, retrospektiv also, versteht mich recht, kommt es mir vor, als ob ich schon we weiß wie lange hier oben wäre, und bis dahin zurück, wo ich ankam und nicht gleich verstand, daß ich da war, und du noch sagtest: 'Steige nur aus!' – erinnerst du dich? -, das scheint mir eine ganze Ewigkeit. Mit Messen und überhaupt mit dem Verstand hat das ja absolut nichts zu tun, es ist eine reine Gefühlssache. Natürlich wäre es albern, zu sagen: 'Ich glaube schon zwei Monate hier zu sein', - das wäre ja Nonsens. Sondern ich kann eben nur sagen: 'Sehr lange'".

"Ja", antwortete Joachim, das Thermometer im Mund, "ich habe auch gut davon, ich kann mich gewissermaßen an dir festhalten, seit du da bist." Und Hans Castorp lachte darüber, daß Joachim dies so einfach, ohne Erklärung, sagte.

(*Der Zauberberg*, cap IV, "Exkurs über den Zeitsinn", 145-148)

33. (...) Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori. Gli occorrono questi o quei suoni, non altri. E perciò il passato sembra ora tanto lungo ed ora tanto breve. Risuona o ammutolisce. Nel presente riverbera solo quella parte ch'è

richiamata per illuminarlo o per offuscarlo. Poi si ricorderà con intensità piuttosto il ricordo dolce e il rimpianto che il nuovo avvenimento.

(*La morte*, 276).

34. (...)Pero ya de por sí cada esfuerzo que se haga para trasladarse de un tiempo a otro es inútil y hacía falta ser un ingenuo como mi padre para creer que podía dirigir su propio futuro. Puede ser que el tiempo no exista, como aseguran los filósofos, pero lo que es innegable es que existen los recipientes que lo contienen y que éstos están casi herméticamente cerrados. Tan sólo algunas gotas se derraman y pasan del uno al otro.

(*Il Vecchione,* en *El viejo y la jovencita*, 186).

Ma già ogni sforzo per trasferirsi da un tempo nell'altro è vano e ci voleva un ingenuo come mio padre per credere di saper dirigere il propio futuro. Può essere che il tempo non esista come assicurano i filosofi, ma esistono certamente i recipienti che lo contengono e sono quasi perfettamente chiusi. Spandono solo poche gocce dall'uno nell'altro.

(*Il Vecchione*, 594).

3. B. 3. El tiempo vivido.

35. Ich sage: wir sprachen viel über die Kunst, über ihre Einheit und wie es sich doch in allem ihren Abwandlungen, in der Malerei, der Dichtung, der Musik, der Bildhauerei, immer um dasselbe handelt: um Ordnung, Organisation, Form, Ausdruck, Harmonie, um das Neue und Gute, die Erhöhung des Lebensgefühls durch das, was man mit einem sehr vagen Worte das Schöne nennt. Aber wir haben, glaube ich, nie ausgesprochen, was eigentlich der Grundinstikt der Kunst und des Künstlers ist, ihr tiefstes Anliegen und Verlangen. Es ist die Dauer. Es ist das Verlangen, den Dingen, Erfahrungen und Gesichten, den Leiden und Freuden, der Welt, wie sie dem Künstler erschien und damit zugleich seinem Ich, seinem Leben Beständigkeit zu verleihen. Der Künstler ist der geborene Gegner des Todes, der Vergänglichkeit. Sein Ziel ist nicht der Ruhm, es ist etwas Höheres, wovon der Ruhm nur ein Akzidenz ist: die Unsterblichkeit.
(Thomas Mann: *Briefe II 1937-1947,* Carta a William Earl Singer, 13-08-1944, p. 384.)

36. (…) Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele, poi s'allontana in una processione sempre ordinata di giorni, di mesi, di anni, ma quando è lontano tanto da sottrarsi alla nostra vista, scompone i suoi ranghi. Ogni ora cerca il suo posto in qualche altro giorno e ogni giorno in qualche altro anno. È così che nel ricordo qualche anno sembra tutto soleggiato come una sola estate, e qualche altro è tutto pervaso dal brivido del freddo. E freddo e privo di ogni luce è proprio l'anno in cui non si ricorda proprio niente al suo vero posto: trecento e sessantacinque giorni da ventiquattro ore ciascuno morti e spariti. Una vera ecatombe.

(*Il vecchione*, 589).

3. C. El Punto de Vista

3. C. 1. El personaje como focalizador.

37. De una muela. El senador Buddenbrook ha muerto de una muela – decíase por la ciudad. Pero, ¡diablos!, por una muela no se muere nadie.

El señor Brecht le había roto la corona, después sintió un dolor, y luego, en la calle, sencillamente, se desplomó. ¿Oyóse nunca cosa semejante...?

Pero eso no tenía nada que ver. Es que había llegado su hora. Lo que procedía, inmediatamente, era mandar coronas, grandes y espléndidas coronas, de esas que honran a quienes las envían, pues más tarde son citadas en los periódicos y muestran la lealtad y la delicadeza de las personas que las mandan. Se enviaron muchas, llovieron de todos los lados; de corporaciones, de familias y de amigos. Las había de laurel, de flores

naturales, de planta, con lazos negros, con cintas de los colores de la ciudad y con dedicatorias impresas en negro y en oro. Y, también, palmas, muchas y enormes palmas.

(*Buddenbrook*, décima parte, cap. IX, 683)

An einem Zahne... Senador Buddenbrook war an einem Zahne gestorben, hieß es in der Stadt.

Aber, zum Donnerwetter, daran starb man doch nicht! Er hatte Schmerzen gehabt, Herr Brecht hatte ihm die Krone abgebrochen, und daraufhin war er auf der Straße einfach umgafallen. War dergleichen erhört?...

Aber das war nun gleich, es war seine Angelegenheit. Was man zunächst in der Sache zu tun hatte, war dies, daß man Kränze schickte, große Kränze, teure Kränze, Kränze, mit denen man Ehre einlegen konnte, die in den Zeitungsartikeln erwähnt werden würden und denen man ansah, daß sie von loyalen und zahlungsfähigen Leuten kamen. Sie wurden geschickt, sie strömten von allen Seite herbei, von den Körperschaften sowohl wie von den Familien und Privatpersonen; Kränze aus Lorbeer, aus starkriechenden Blumen, aus Silber, mit schwarzen Schleifen und solchen in den Farben der Stadt, mit schwarzgedruckten Widmungen und sochen in goldenen Buchstaben. Und Palmenwedel, ungeheure Palmenwedel...

(*Buddenbrook*, décima parte, cap. IX, 689)

38. (…) La dueña de la casa había estimado que esto no sería honrar bastante la recepción, ni a las invitadas. Su decisión era muy diferente. A una nueva señal de Mut, las manzanas de oro y los lindos cuchillitos fueron también repartidos entre las damas, provocando chillidos de entusiasmo; admiraron las frutas y también, por su gracia, los encantadores cuchillos cuya propiedad principal era aún ignorada. Todas, pues, de inmediato, comenzaron a mondar la cáscara para llegar a la pulpa suave; pero pronto sus ojos se alzaron, distraídos, de su ocupación. De nuevo Mut había hecho una señal y el copero entró en escena: era José. A él la enamorada le había pedido que desempeñara este oficio. Como ama, habíale exigido que sirviera el vino de Chipre a sus compañeras, sin ponerle en el secreto de sus otros preparativos, de manera que él ignoraba con qué fines contaba emplearlo. Ella había sufrido, sin duda, por tener que engañarlo y utilizarle con un mal propósito; pero estaba ansiosa de informar convenientemente a sus amigas y de abrirles su corazón. De modo que se había adueñado de José, que, una vez más, con muchos miramientos, se negara a compartir su lecho, y habíale dicho:

- ¿Quieres, al menos, Usarsif, darme la alegría de servir personalmente, pasado mañana, en mi fiesta, el vino nueve veces bueno de Alakia, en señal de bondad, y en señal de que me amas un poquito, como también de que algo soy en esta casa, ya que aquel que está sobre ella me sirve y sirve a mis invitadas?

- Claro está, Señora – habíale respondido -. Lo haré gustoso y serviré el vino con el mayor agrado, ya que así lo quieres. En cuerpo y alma estoy a tu servicio y a tu disposición, en todo lo que quieras, siempre que no se trate del pecado.

He aquí cómo entre las damas que mondaban la fruta en el patio apareció de improviso el hijo de Raquel, el joven mayordomo de Petepré, vestido de gasa con vestidura blanca y fina, y llevando en sus manos una jarra micénica pintada con vivos colores. Saludó, volcó algunas gotas y luego empezó a llenar las copas, circulando entre las invitadas. Entonces, todas, las que habían tenido ocasión de verlo, y las que no le conocían, olvidaron al verle no sólo su ocupación, sino, por decirlo así, su personalidad. Como no tenían ojos sino para el copero, los pérfidos cuchillitos hicieron su faena y las damas, sin exceptuar una, se cortaron horriblemente los dedos, sin ni siquiera darse cuenta, al comienzo, de tan desagradable infortunio, pues una cortadura producida por una hija sostenida en su extremo es apenas perceptible, sobre todo en el estado de distracción profunda en que sumidas se hallaban las amigas de Eni.

(…) Después que el amado hubo desaparecido de la vista de todas, preguntó con tono de perversa inquietud, en medio del silencio:

- Hermanitas, ¿qué tenéis y qué hacéis? ¡Sangráis!

Visión aterradora. En muchas, como los ágiles cuchillitos hubieran penetrado una o dos pulgadas, la sangre corría no gota a gota, sino en hilos densos. El flujo rojo inundaba y manchaba las manitas y las manzanas de oro; teñían los liliales tejidos de las vestiduras, formaban charcos en las rodillas de las mujeres y descendía hasta sus pies, a lo largo del estrado. ¡Qué gritos, qué lamentaciones, qué crujir de dientes, qué ojos espantados, cuando de esto se dieron cuenta, tras la advertencia falsamente extrañada de Mut-em-enet! Algunas, a quienes el ver sangre, la suya en particular, era insoportable, pensaron en desmayarse.
(*Joseph und seine Brüder: Joseph in Ägypten,* cap. VII, "La recepción de las damas", 780-781).

(…) Nein, damit, hatte die Wirtin geurteilt, würde werde solcher Bewirtung, noch den Bewirteten Ehre genug geschehen; anders hatte es Mut verfügt.

Sie winkte wieder, und die goldenen Äpfel, die allerliebsten Menschen wurden verteilt. Beides erregte entzücktes Gezwitscher: Man pries die Früchte, pries auch das zierliche Handgerät, nämlich seine Zierlichkeit eben, denn seiner Haupteigenschaft war man nicht kundig. Alle begannen sogleich mit dem Schälen, um zu dem süßen Fleisch zu gelangen; doch wurden ihre Augen gar bald vom Geschäfte abgelenkt und emporgezogen.

Abermals hatte Mut-em-enet gewinkt, und wer auf dem Schauplatz erschien, war der Schenke des Weins; es war Joseph. Ja, ihn hatte die Liebende zu diesem Dienste bestellt und es ihm angesonnen als Herrin, selbst den Zypernwein unter den Freundinnen auszuschenken, ohne ihn in die Vorkehrungen einzuweihen, die sin sonst noch dazu getroffen, so daß er nicht wußte, zu welcher Belehrung er dienen sollte. Es hatte sie geschmerzt, das wissen wir wohl, ihn hinters Licht zu führen durch die Verhehlung und zweckhaft sein Bild zu mißbrauchen; aber gar zu sehr war es ihr darum zu tun, die Freundinnen zu belehren und ihnen ihr Herz zu erklären. Darum hatte sie es ihm angesonnen und, da er sich wieder einmal mit aller Rücksicht geweigert, ihr nahe beizuwohnen, zu ihm gesagt:

- Willst du mir dann wenigstens, Osarsiph, den Gefallen tun und übermorgen bei meinem Damenfest selbst den Neunmalguten von Alaschia ausschenken, zum Zeichen seiner Güte, zum Zeichen ferner, daß du mich doch ein wenig liebst und auch zum Zeichen, daß ich etwas gelte in diesem Haus, da Der an seiner Spitze mir aufwartet und meinen Gästen?

- Selbstverständlich, Herrin,- hatte er geantwortet.- Das tue ich gern und will einschenken mit größtem Vergnügen, wenn es dir so gefällt. Denn mit Leib und Seele bin ich dir zu Diensten und zur Verfügung in jedem Betracht, ausgenommen in dem der Sünde.

So erschien denn nun Rahels Sohn, des Peteprê Jungmeier, unvermutet unter den schälenden Damen im Hof, in einem Feierkleide, weiß und fein, einen bunten mykenischen Weinkrug in seinem Arm, grüßte, spendete und begann, umherwandelnd die Kelche zu füllen. Alle Damen aber, sowohl die, welche ihn bei Gelegenheit schon gesehen, wie auch die, welche ihn noch nicht kannten, vergaßen bei seinem Anblick nicht nur ihre Hantierung, sondern auch sozusagen sich selbst, indem sie nichts anderes mehr wußten, als auf den Schenken zu schauen, woüber denn die tükkischen Messerchen ihr Werk verrichteten und die Damen sich samt ud sonders fürchterlich in die Finger schnitten; und zwar ohne des verunreinigenden Malheurs auch nur gleich gewahr zu werden, denn einen Schnitt von so extrem überschärfter Klinge spürt man kaum, zumal in so gründlich abgelenktem Zustande, wie der, worin Eni's Freundinnen sich eben befanden.
(…) Erst als der Geliebte den Augen entschwunden war, fragte sie boshaft besorgten Tones in die Stille hinein:

- Meine Herzchen, was habt und tut ihr? Ihr vergießt euer Blut!

Es war ein schreckhafter Anblick. Da die venden Messerchen bei vielen zolltief geflitzt waren, sickerte das Blut nicht nur, es quoll und strömte; die Händchen mitsamt

den goldenen Äpfeln waren ganz überschwemmt und verschmiert von dem roten Naβ, es durchtränkte färbend die blütenhaften Stoffe der Kleider im Schoβe der Frauen, bildete Lachen darin und troff auf die Füβchen, den Estrich hinab. Welch Jemine, welch Lamentieren, Gekreisch und Augenverdrehen entstand, als sie's durch Mut-em-enets falsch erstaunten Hinweis gewahr wurden! Einige, die kein Blut sehen konnten, besonders ihr eigenes nicht, drohten in Ohnmacht zu fallen und muβten mit Zitweröl und scharfen Fläschchen, womit die Niedlichen zwischen ihnen herumsprangen, zur Not bei Bewuβtsein gehalten werden.

(*Joseph und seine Brüder: Joseph in Ägypten,* cap. VII, "Die Damengesellschaft", 907-909).

3. E. Simbología de Títulos, Nombres y Personajes.

3. E. 1. Los títulos

39. "Du solltest" bemerckte Hans Hansen, "deinen Vater bitten, daß du auch Stunde bekommst, Kröger".

"Ja..." sagte Tonio zugleich hastig und gleichgültig. Einen Augenblick schnürte sich ihm die Kehle zusammen, weil Hans ihn mit Nachnamen angeredet hatte; und Hans schien dies zu fühlen, denn er sagte erläuternd:

"Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du, entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden. Tonio... Das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!".

"Nein, du heißt wohl hauptsächlich so, weil es so ausländisch klingt und etwas Besonderes ist..." sagte Jimmerthal und tat, als ob er zum Guten reden wollte.

Tonios Mund zuckte. Er nahm sich zusammen und sagte:

"Ja, es ist alberner Name, ich möchte, weiß Gott, lieber Heinrich oder Wilhelm heißen, das könnt ihr mir glauben. Aber es kommt daher, daß ein Bruder meiner Mutter, nach dem ich getauft worden bin, Antonio heißt; denn meine Mutter ist doch von drüben..."

(*Tonio Kröger,* cap. I, 272-273)

3. E. 2. Simbología de los nombres

40. Cruzando el jardín se aproximó, sombrero y bastón en la misma mano, caminando con paso corto y la cabeza algo inclinada, un hombre más bien grueso, como de unos treinta años de edad, vistiendo un traje de lana de un amarillo verdoso, con largos faldones, y en la mano unos guantes de hilo. Su rostro, bajo el escaso cabello de un rubio claro, era sonrosado y risueño, y junto a una de las ventanas de su nariz se proyectaba una extraña arruga. Llevaba la barba y el bigote afeitados a la moda inglesa y unas patillas colgantes, de tono rojizo. Ya desde lejos hizo, valiéndose del voluminoso sombrero gris claro, un signo de salutación. E iniciando, por último, otro amplísimo, penetró en el recinto, describiendo con el cuerpo una semicircunferencia, a modo de saludo general.

(*Buddenbrook,* parte III, cap. I, 99)

- Durch den Garten kam, Hut und Stock in der selben Hand, mit ziemlich kurzen Schritten und etwas vorgestrecktem Kopf, ein mittelgroßer Mann von etwa 32 Jahren in einem grüngelben, wolligen und langschößigen Anzug und grauen Zwirnhandschuhen. Sein Gesicht, unter dem hellblonden, spärlichen Haupthaar war rosig und lächelte; neben dem einen Nasenflügel aber befand sich eine auffällige Warze. Er trug Kinn und Oberlippe glattrasiert und ließ den Backenbart nach englischer Mode lang hinunterhängen; diese Favoris waren von ausgesprochen goldgelber Farbe. – Schon von Weitem vollführte er mit seinem großen, hellgrauen Hut eine Gebärde der Ergebenheit...

Mit einem letzten, sehr langen Schritte trat er heran, indem er mit dem Oberkörper einen Halbkreis beschrieb und sich auf diese Weise vor Allen verbeugte.

(*Buddenbrook*, parte III, cap. I, 99)

41. Vuelto de espaldas, Aschenbach se quedó escuchando la voz del muchacho, esa voz clara y algo débil con la que, saludándolos desde lejos, intentaba anunciar su presencia a los otros compañeros de juego, atareados con el castillo de arena. Le contestaron gritando varias veces su nombre – o acaso algún diminutivo cariñoso de su nombre -, y Aschenbach prestó oído con cierta curiosidad, sin poder captar más que dos melodiosas sílabas, algo así como "Adgio" o, con más frecuencia, "Adgiu", con la "u" final prolongada por el grito. La sonoridad del nombre le gustó; encontró que armonizaba con su objeto y lo repitió en silencio antes de concentrarse, satisfecho, en sus cartas y papeles.

(...) Adivinar, indagar qué nombre podía sonar más o menos como "Adgio" parecióle al serio escritor una tarea perfectamente gratificadora y digna de él. Y con ayuda de ciertas reminiscencias polacas dedujo que debería tratarse de "Tadzio", diminutivo de "Tadeusz", cuyo vocativo se convertía en "Tadziu".

(...) Pero ya parecían inquietarse por él, ya se oían voces femeninas llamándolo desde las casetas, repitiendo aquel nombre que dominaba la playa casi como una consigna y, con sus consonantes blandas y la "u" final prolongada, tenía algo a la vez dulce y salvaje: "¡Tadziu! ¡Tadziu!"

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 55-57)

Noch abgewandt, lauschte Aschenbach auf die Stimme des Knaben, seine helle, ein wenig schwache Stimme, mit der er sich von weitem schon den um die Sandburg beschäftigten Gespielen grüßend anzukündigen suchte. Man antwortete ihm, indem man ihm seinen Namen oder eine Koseform seines Names mehrfach entgegenrief, und Aschenbach horchte mit einer gewissen Neugier darauf, ohne Genaueres erfassen zu können, als zwei melodische Silben wie "Adgio" oder öfter noch "Adgiu" mit rufend gedehntem u-Laut am Ende. Er freute sich des Klanges, er fand ihn in seinem Wohllaut dem Gegenstande angemessen, wiederholte ihn im stillen und wandte sich befriedigt seinen Briefen und Papieren zu.

(...) Zu erraten, zu erforschen, welcher Name es sei, der ungefähr "Adgio" lautete, shien dem ernsten Mann eine angemessene, vollkommen ausfüllende Aufgabe und Beschäftigung. Und mit Hilfe einiger polnischer Erinnerungen stellte er fest, daß "Tadzio" gemeint sein müsse, die Abkürzung von "Tadeusz" und im Anrufe "Tadziu" lautend.

(...) Aber schon schien man besorgt um ihn, schon riefen Frauenstimmen nach ihm von den Hütten, stießen wiederum diesen Namen aus, der den Strand beinahe wie eine Losung beherrschte und, mit seinen weichen Mitlauten, seinem gezogenen u-Ruf am Ende, etwas zugleich Süßes und Wildes hatte: "Tadziu, Tadziu!"

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 468-470)

42. Noch ein Wort über das letzte, "Tod" betitelte Bild, das mich durch eine Ähnlichkeit sonderbar und fast geheimnisvoll anmutet. In die Konzeption meiner Erzählung spielte, Frühsommer 1911, die Nachricht vom Tode Gustav Mahlers hinein, dessen Bekanntschaft ich vordem in München hatte machen dürfen, und dessen verzehrend intensive Persönlichkeit den stärksten Eindruck auf mich gemacht hatte. Auf der Insel Brioni, wo ich mich zur Zeit seines Abscheidens aufhielt, verfolgte ich in der Wiener Presse die in fürstlichem Stile gehaltenen Bulletins über seine letzten Stunden, und indem sich später diese Erschütterungen mit den Eindrücken und Ideen vermischten, aus denen die Novelle hervorging, gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch bei der Beschreibung seines Äußeren die Maske Mahlers, -wobei ich sicher sein mochte, daß bei einem so lockeren und versteckten Zusammenhange der Dinge von einem Erkennen

aufseiten der Leserschaft garnicht würde die Rede sein können. Auch bei Ihnen, dem Illustrator, war nicht die Rede davon. Denn weder hatten Sie Mahler gekannt, war nicht Ihnen von mir über jenen heimlich-persönlichen Zusammenhang etwas anvertraut worden. Trotzdem –und dies ist es, worüber ich beim ersten Anblick fast erschrak, - zeigt der Kopf Aschenbachs auf Ihrem Bilde unverkennbar den Mahler'schen Typ. Das ist doch merkwürdig. Heißt es nicht (es heißt bei Goethe so), daß die Sprache das Individuelle und Spezifische garnicht ausdrücken könne, und daß es daher nicht möglich sei, verständlich zu sein, wenn der Andere nicht dieselbe Anschauung habe? Dieser, heißt es, müsse mehr auf die Intration des Sprechenden als dessen Worte sehen. Aber da Sie, der Künstler, auf mein Wort hin das Individuelle trafen, so muß also die Sprache nicht nur in unmittelbarer Wirkung von Mensch zu Mensch, sondern auch als literarisches Kunstmittel Kräfte der "Intration", suggestive Kräfte bewähren können, die eine Übertragung der Anschauung ermöglichen. Das scheint mir so interessant, daß ich bei dieser Gelegenheit nicht ganz darüber schweigen mochte. Damit Glück auf den Weg Ihrem Werk und meinen Dank für Ihre hohe Bemühung um das meine!

Ihr ergebener, Thomas Mann.

(*Briefe 1889-1936*, Carta a Wolfgang Born, Munich 18 de marzo de 1921, 185-186)

3. E. 3. Personajes simbólicos

43. Después del recodo del sendero se veía el sol poniente. Atravesado por dos franjas de nubes, estrechas e iluminadas, ribeteadas de oro, brillaba grande y oblicuo en el cielo, encendía las copas de los árboles y derramaba su resplandor rojo y amarillento sobre el jardín. Y en medio de esta apoteosis dorada, con la magna aureola del disco solar como cima, se destacó en el camino una persona de carnes exuberante, vestida toda de rojo, oro y dibujo escocés, con la mano derecha apoyada en su abultada cadera y la izquierda empujando suavemente de un lado a otro un cochecito de frágiles formas. En este cochecito iba sentado el niño, Antonio Klöterjahn hijo, el rollizo hijo de Gabriela Eckhof.

Iba vestido con una chaqueta de lana blanca y un gran sombrero también blanco, sentado sobre la almohada, mofletudo, espléndido y bien formado, y su mirada alegre e impertérrita se encontró con la del señor Spinell. El primer impulso del novelista fue alejarse; era un hombre y habría tenido el valor suficiente para pasar por delante de esta aparición inesperada, bañada de resplandor, y continuar su paseo. Pero, entonces, sucedió lo terrible: Antonio Klöterjahn se puso a reír y a dar gritos de júbilo; chillaba poseído por un placer inexplicable que tenía algo de siniestro para los sentidos.

Sólo Dios sabe lo que le pasaba al niño: si era la figura negra que tenía enfrente la que le producía esta furiosa hilaridad, o era una repentina sensación de bienestar animal lo que le excitaba. En una mano tenía un chupete de hueso y en la otra un sonajero de hojalata. Gritando de júbilo, levantó estos dos objetos a la luz del sol, los agitó y los hizo chocar, como si quisiera espantar a alguien y burlarse de él. Sus ojos estaban casi cerrados de satisfacción y tenía la boca tan abierta que se podía ver todo su rosado paladar. Movió la cabeza de un lado a otro sin dejar de chillar.

El señor Spinell dio media vuelta y se alejó de allí. Caminó por los guijarros, perseguido por los gritos de júbilo del pequeño Klöterjahn, moviendo los brazos con ademán cauteloso y torpe, con pasos violentamente vacilantes como si quisiera disimular que, en el fondo, estaba huyendo de algo.

(*Tristan*, cap XII, 253-254)

Der Weg wandte sich; er führte der sinkenden Sonne entgegen. Durchzogen von zwei schmalen, erleuchteten Wolkenstreifen mit vergoldeten Rändern stand sie groß und schräge am Himmel, setzte die Wipfel der Bäume in Glut und goß ihren gelbrötlichen Glanz über den Garten hin. Und inmitten dieser goldigen Verklärung, die gewaltige Gloriole der Sonnenscheibe zu Häupten, stand hochaufgerichtet im Wege eine üppige, ganz in Rot, Gold und Schottisch gekleidete Person, die ihre Rechte in die

schwellende Hüfte stemmte und mit der Linken ein grazil geformtes Wägelchen leicht vor sich hin und her bewegte. In diesem Wägelchen aber saß das Kind, saß Anton Klöterjahn der Jüngere, saß Gabriele Eckhofs dicker Sohn!

Er saß, bekleidet mit einer weißen Flausjacke und einem großen weißen Hut, pausbäckig, prächtig und wohlgeraten in den Kissen, und sein Blick begegnete lustig und unbeirrbar demjenigen Herr Spinells. Der Romancier war im Begriffe, sich aufzuraffen, er war ein Mann, er hätte die Kraft besessen, an dieser unerwarteten, in Glanz getauchten Erscheinung vorüberzuschreiten und seinen Spaziergang fortzusetzen. Da aber geschah das Gräßliche, daß Anton Klöterjahn zu lachen und zu jubeln begann, er kreischte vor unerklärliche Lust, es konnte einem unheimlich zu Sinne werden.

Gott weiß, was ihn anfocht, ob die schwarze Gestalt ihm gegenüber ihn diese wilde Heiterkeit versetzte oder was für ein Anfall von animalischem Wohlbefinden ihn packte. Er hielt in der einen Hand einen knöchernen Beißring und in der anderen eine blecherne Klapperbüchse. Diese beiden Gegenstände reckte er jauchzend in den Sonnenschein empor, schüttelte sie und schlug sie zusammen, als wollte er jemanden spottend verscheuchen. Seine Augen waren beinahe geschlossen vor Vergnügen, und sein Mund war so klaffend aufgerissen, daß man seinen ganzen rosigen Gaumen sah. Er warf sogar seinen Kopf hin und her, indes er jauchzte.

Da machte Herr Spinell kehrt und ging von dannen. Er ging, gefolgt von dem Jubilieren des kleinen Klöterjahn, mit einer gewissen behutsamen und steif-graziösen Armhaltung über den Kies, mit den gewaltsam zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, daß er innerlich davonläuft.

(*Tristan*, cap XII, 255-256)

44. - Como ella estaba desprovista de todos los medios, sin ayuda ninguna, y como no había aprendido a ganar su sustento, encontróse expuesta a la necesidad y al hambre. Ahora, la vida allá es aún mucho más dura que aquí entre nosotros y, por otro lado, hay que considerar cuán tierna y frágil había sido siempre y con cuánta brutalidad había sido tratada durante muchos años. En pocas palabras, ella no había nacido para recibir las impresiones que continuamente la vida le deparó. Entonces recibió la gracia.

- Sí; ¿qué gracia? También me ha hablado a mí de ello. ¿Qué es con exactitud eso de la gracia, señorita Imma?

- La gracia consistió en que su espíritu se perturbó, en que en este extremado sufrir algo estalló en ella (esta expresión ha usado frente a mí), el que ya no necesitó más hacer frente a la vida con claro entendimiento, sino que, por decirlo así, recibió permiso para fantasear, para permitirse cierta distensión y desvariar un poco. En una palabra, la gracia consistió en trastornarse.

- Sí; después de todo, tenía la impresión – dijo Klaus Heinrich – de que la condesa desvaría un poco cuando habla.

(*Königliche Hoheit*, "Imma", 222-223)

"(...) Da saß sie denn nun, von allen Mitteln entblößt und ohne Hilfe, und da sie nicht gelernt hatte, sich ihren Unterhalt zu verdienen, so war sie ohne Erbarmen der Not und dem Hunger überantwortet. Nun soll aber das Leben dort drüben noch um vieles härter und schnöder sein als hier bei Ihnen, und andererseits ist in Betracht zu ziehen, wie zart und verletzlich sie immer gewesen und wie schonungslos ihr viele Jahre hindurch mitgespielt worden war. Kurzum, sie war den Eindrücken, die sie fortwährend vom Leben empfing, in keiner Weise gewachsen. Und da geschah die Wohltat an ihr."

"Ja! Welche Wohltat? Sie hat auch zu mir davon gesprochen. Was war es mit der Wohltat, Fräulein Imma?"

"Die Wohltat bestand darin, daß sich ihr Geist verwirrte, daß im äußersten Jammer etwas in ihr übersprang – diesen Ausdruck hat sie mir gegenüber verwendet – daß sie sich nicht mehr mit klaren und nüchternem Verstande aufrecht zu halten und dem Leben Widerpart zu leisten brauchte, sondern sozusagen die Erlaubnis erhielt, sich

gehen zu lassen, sich einige Abspannung zu gönnen und ein bißchen zu schwatzen. Mit einem Worte, die Wohltat war, daß sie wunderlich wurde."

"Ich hatte allerdings den Eindruck", sagte Klaus Heinrich, "daß die Frau Gräfin sich gehen ließ, als sie schwatzte."

(*Königliche Hoheit*, "Imma", 251-252)

* El extraño cobrador del barco que lleva a Aschenbach a Venecia:

45. Era una vieja embarcación de bandera italiana, anticuada, lóbrega y ennegrecida por el humo. En una cabina que más parecía un antro, situada bajo cubierta e iluminada artificialmente (a la que nada más subir al barco fue conducido Aschenbach por un marinero jorobado y sucio, que lo recibió con sardónicas muestras de cortesía), estaba sentado detrás de una mesa, el sombrero ladeado sobre la frente y una colilla en la comisura bucal, un hombre con barbas de chivo y fisonomía de director de circo a la antigua que, gesticulando con destreza profesional, anotaba los datos personales de los viajeros y les entregaba el billete.

-¡A Venecia! – exclamó repitiendo las palabras de Aschenbach, al tiempo que estiraba el brazo y sumergía la pluma en los pastosos residuos de un tintero inclinado -. ¡A Venecia, primera clase! ¡Aquí tiene, caballero! (...)

- ¡Qué elección tan estupenda! – añadió entretanto -. ¡Ah, Venecia! ¡Magnífica ciudad! Una ciudad que ejerce un atractivo irresistible sobre la gente culta, tanto por su historia como por sus encantos modernos.

La viva soltura de sus ademanes y la cháchara hueca con que los acompañaba tenían algo desconcertante, aturdidor, como si el tipo temiese algún posible titubeo por parte del viajero en su decisión de ir a Venecia. Cobró a toda prisa y, con destreza de *croupier*, dejó caer la vuelta sobre el paño manchado que cubría la mesa.

- ¡Que se divierta mucho, caballero! –dijo luego, haciendo una reverencia histriónica... ¡Adelante, caballeros! –exclamó seguidamente alzando el brazo como si el negocio fuera viento en popa, pese a que no había nadie más por despachar. Aschenbach subió de nuevo a cubierta.

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 34-35)

Es war ein betagtes Fahrzeug italienischer Nationalität, veralter, rußig und düster. In einer höhlenartigen, künstlich erleuchteten Koje des inneren Raumes, wohin Aschenbach sofort nach Betreten des Schiffes von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit genötigt wurde, saß hinter einem Tische, den Hut schief in der Stirn und eine Zigarettenstummel im Mundwinkel, ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimassenhaft leichtem Geschäftsgebaren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahrscheine ausstellte. "Nach Venedig!" wiederholte er Aschenbach Ansuchen, indem er den Arm reckte und die Feder in der breiigen Restinhalt eines schräg geneigten Tintenfasses stieß. "Nach Venedig erster Klasse! Sie sind bedient, mein Herr!" (...) "Ein glücklich gewähltes Reiseziel!" schwatzte er unterdessen. "Ah, Venedig! Eine herrliche Stadt! Eine Stadt von unwiderstehlicher Anziehungskraf für den Gebildeten, ihrer Geschichte sowohl wie ihrer gegenwärtigen Reize wegen!" Die glatte Raschheit seiner Bewegungen und das leere Gerede, womit er sie begleitete, hatten etwas Betäubendes und Ablenkendes, etwa als besorgte er, der Reisende möchte in seinem Entschluß, nach Venedig zu fahren, noch wankend werden. Er kassierte eilig und ließ mit Croupiergewandheit den Differenzbetrag auf den fleckigen Tuchbezug des Tisches fallen. "Gute Unterhaltung, mein Herr!" sagte er mit schauspielerischer Verbeugung. "Es ist mir eine Ehre, Sie zu befördern... Meine Herren!" rief er sogleich mit erhobenem Arm und tat, als sei das Geschäft im flottesten Gange, obgleich niemand mehr da war, der nach Abfertigung verlangt hätte. Aschenbach kehrte auf das Verdeck zurück.

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 450-451)

* El viejo travestido de joven del barco:

46. (...) Un grupo de jóvenes integraban el pasaje de primera: al parecer, dependientes de comercio de Pola que, en un rapto de entusiasmo, se habían unido para hacer un viaje a Italia. (...) Uno de éstos, vestido con un traje estival de última moda, color amarillo claro, corbata roja y un panamá con el ala audazmente levantada, destacaba entre todos por su voz chillona y excelente humor. Pero en cuanto Aschenbach lo hubo observado con más detenimiento, se percató, no sin terror, de que se trataba de un falso joven. Era un hombre viejo, no cabía la menor duda. Hondas arrugas le cercaban ojos y boca El opaco carmín de sus mejillas era maquillaje; el cabello castaño que asomaba por debajo del panamá con cinta de colores era una peluca; la piel del cuello le colgaba fláccida y tendinosa; el bigotito retorcido y la perilla se los había teñido; la dentadura amarillenta y completa, que enseñaba al reírse, era postiza, además de barata, y sus manos, cuyos índices lucían anillos con camafeos, eran manos de anciano. Aschenbach se estremeció viéndolo alternar con aquellos muchachos. ¿No sabían, no advertían acaso que era viejo y no tenía derecho a llevar su abigarrada indumentaria de dandy ni a hacerse pasar por uno de ellos? Pues lo cierto es que, con toda naturalidad y como por costumbre, según parecía, lo toleraban en su grupo y lo trataban como a un igual, devolviéndole sin repugnancia sus importunos codazos. ¿Cómo era posible algo así? Aschenbach se cubrió la frente con la mano y cerró los ojos, irritados por la falta de sueño. Tuvo la impresión de que las cosas no iban del todo como era de esperarse, de que algo parecido a un extrañamiento onírico empezaba a enseñorearse del entorno, una derivación del mundo hacia lo insólito que quizás él pudiera contrarrestar si ocultaba un momento el rostro entre las manos y volvía a mirar luego en derredor. (...)

(...) Los jóvenes de Pola, transidos de fervor patriótico al oír unos cornetazos militares provenientes de los jardines públicos, habían subido a cubierta y, entusiasmados por el *Asti*, vitoreaban a los *bersaglieri* que estaban ensayando al otro lado. Repugnante era ver, no obstante, en qué estado se hallaba el viejo lechuguino debido a su postiza camaradería con los jovencitos. Su añoso cerebro no había podido resistir el vino como los de sus robustos y juveniles compañeros: su borrachera era calamitosa. Con la mirada torpe y un cigarrillo entre sus temblorosos dedos, se tambaleaba bajo los impulsos del alcohol son moverse del sitio, manteniendo a duras penas el equilibrio. Como sin duda se hubiera caído al primer paso, no se atrevía a darlo, aunque, eso sí, sacaba a relucir una arrogancia deplorable y se aferraba, balbuceante, a los botones de todo el que se le acercara, levantando, entre guiños y risitas socarronas, su índice arrugado y cubierto de sortijas para subrayar alguna broma necia, al tiempo que en un gesto odiosamente ambiguo se relamía las comisuras de los labios con la punta de la lengua. Y Aschenbach, que lo observaba con el ceño fruncido, volvía a ser presa de una sensación de angustia, como si el mundo mostrase una leve, aunque irrefrenable, tendencia a la deformación, a derivar hacia lo insólito y grotesco; sensación ésta que, por cierto, las circunstancias se encargaron de disipar, pues las máquinas no tardaron en reanudar su tremolante actividad y el barco, enfilando el canal de San Marcos, reemprendió su marcha interrumpida a tan poca distancia de la meta. (...)

(...) El viajero tiene problemas para bajar: se lo impide su baúl, que es penosamente arrastrado por la escalerilla. Y así, durante unos minutos, le resulta imposible eludir las impertinencias del espantoso viejo que, oscuramente impulsado por la borrachera, hace al forastero los honores de la despedida.

- ¡Le deseamos una estancia muy feliz! – tartamudeaba entre grandes reverencias-. ¡Y ojalá guarde un buen recuerdo de nosotros! ¡*Au revoir, excusez* y *bonjour*, excelencia!

La boca se le hizo agua, cierra los ojos y se relame las comisuras de los labios, bajo los cuales se le eriza la perilla teñida.

- ¡Cordiales saludos! – balbuceaba llevándose dos dedos a la boca, - ¡cordiales saludos a su amorcito, al más precioso y preciado de los amorcitos!

Y al decir esto la parte superior de su dentadura postiza se desprende y cae sobre el labio inferior.

Aschenbach consigue al fin escabullirse. "¡Al amorcito, a ese precioso amorcito!", repitió la voz a sus espaldas, como un arrullo torpe y cavernoso, mientras él bajaba la escalerilla agarrándose al pasamanos de cuerda. (...)

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 35-40)

(...) Eine Gruppe junger Leute bildete die Reisegesellschaft des ersten Verdecks, Polenser Handelsgehilfen, wie es schien, die sich in angeregter Laune zu einem Ausfluge nach Italien vereinigt hatten. (...) Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumheit vor allen andern hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der ihren spielte? Selbstverständlich und gewohnheitsmäßig, wie es schien, duldeten sie ihn in ihrer Mitte, behandelten ihn als ihresgleichen, erwiderten ohne Widerwillen seine neckischen Rippenstöße. Wie ging das zu? Aschenbach bedeckte seine Stirn mir der Hand und schloß die Augen, die heiß waren, da er zu wenig geschlafen hatte. Ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre, wenn er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute. (...)

(...) Die jungen Polesaner, patriotisch angezogen auch wohl von den militärischen Hornsignalen, die aus die Gegend der öffentlichen Gärten her über das Wasser klagen, waren auf Deck gekommen und vom Asti begeistert, brachten sie Lebenhochs auf die drüben exerzierenden Bersaglieri aus. Aber widerlich war es zu sehen, in welchen Zustand den aufgestutzten Greisen seine falsche Gemeinschaft mit dem Jugend gebracht hatte. Sein altes Hirn hatte dem Weine nicht wie die jugendlich rüstigen standzuhalten vermocht, er war kläglich betrunken. Verblödeten Blicks, eine Zigarette zwischen den zitternden Fingern, schwankte er, mühsam das Gleichgewicht haltend, auf der Stelle, vom Rausche vorwärts und rückwärts gezogen. Da er beim ersten Schritte gefallen wäre, getraute er sich nicht vom Fleck doch zeigte er einen jammervollen Übermut, hielt jeden, der sich ihm näherte, am Knopfe fest, lallte, zwinkerte, kicherte, hob seinen beringten, runzeligen Zeigefinger zu alberner Neckerei und leckte auf abscheulich zweideutige Art mit der Zungenspitze die Mundwinkel. Aschenbach sah ihm mit finsteren Brauen zu, und wiederum kam ein Gefühl von Benommenheit ihn an, so, als zeige die Welt eine leichte, doch nicht zu hemmende Neigung, sich ins Sonderbare und Fratzenhafte zu entstellen: ein Gefühl, dem nachzuhängen freilich die Umstände ihn abhielten, da eben die stampfende Tätigkeit der Maschine aufs neue begann und das Schiff seine so nah dem Ziel unterbrochene Fahrt durch den Kanal von San Marcos wieder aufnahm.

(...) Er ist noch gehindert, hinabzusteigen, sein Koffer hindert ihn, der eben mit Mühsal die leiterartige Treppe hinuntergezerrt und geschleppt wird. So sieht er sich minutenlang außerstanden, den Zudringlichkeiten des schauderhaften Alten zu entkommen, den die Trunkenheit dunkel antreibt, dem Fremden Abschiedshonneurs zu machen. "Wir wünschen den glücklichsten Aufenthalt", meckert er unter Kratfüßen. "Man empfiehlt sich geneigter Erinnerung! Au revoir, excusez und bon joir, Euer Exzellenz!" Sein Mund wässert, er drückt die Augen zu, er leckt die Mundwinkel, und

die gefärbte Bartfliege an seiner Greisenlippen sträubt sich empor. “Unsere Komplimente”, lallt er, zwei Fingerspitzen am Munde, “unsere Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen...” Und plötzlich fällt ihm das falsche Obergebiß vom Kiefer auf die Unterlippe. Aschenbach konnte entweichen. “Dem Liebchen, dem feinen Liebchen”, hörte er in girrenden, hohlen und behinderten Lauten in seinem Rücken, während er, am Strickgeländer sich haltend, die Fallreepstreppe hinabklomm.

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 451-455)

* El gondolero:

47. ¿Quién podría no combatir algún fugaz escalofrío, un miedo y una opresión secretas al poner los pies por vez primera, o después de mucho tiempo, en una góndola veneciana? Esa extraña embarcación, que desde épocas baladescas nos ha llegado inalterada y tan peculiarmente negra como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes, evoca aventuras sigilosas y perversas entre el chapoteo nocturno del agua; evoca aún más la muerte misma, el féretro y la lobreguez del funeral, así como el silencioso viaje final. (...)

- A la estación del *vaporetto* ¿eh? – repitió volviéndose esta vez del todo y mirándole la cara al gondolero, cuya silueta, erguida detrás de él, se recortaba sobre el descolorido cielo. Era un hombre de fisonomía desagradable, casi brutal; llevaba un traje azul de marinero, con un chal amarillo a guisa de cinturón y, audazmente ladeado sobre la cabeza, un deforme sombrero de paja cuyo tejido empezaba a deshacerse. Su corte de cara y el bigote rubio y retorcido que asomaba bajo la nariz respingona parecían indicar que, a todas luces, no era de origen italiano. Aunque de contextura más bien frágil, al punto de no parecer particularmente idóneo para su oficio, manejaba el remo con gran energía, poniendo todo el cuerpo en cada golpe. El esfuerzo le hizo contraer los labios un par de veces, dejando al descubierto sus blancos dientes. Con las rojizas cejas fruncidas y la mirada perdida por encima del pasajero, replicó en tono resuelto y casi grosero:

- Pero usted va al Lido. Aschenbach repuso:

- Así es. Pero he cogido la góndola sólo para trasladarme a San Marcos. Deseo utilizar el *vaporetto.*

- No puede utilizar el *vaporetto*, caballero.

- ¿Y por qué no?

- Porque el *vaporetto* no admite equipajes. (...)

- Eso es asunto mío. Quizá tenga la intención de dejar mi equipaje en la consigna. ¡De usted media vuelta!

Se produjo un silencio. El remo chapoteaba; el agua batía sordamente la proa. Y se reanudaron el murmullo y el bisbiseo: el gondolero hablaba consigo mismo, entre dientes.

¿Qué hacer? Estando a solas en plena laguna con ese hombre tan extrañamente insumiso, siniestro y decidido, el viajero no veía medio alguno de imponer su voluntad. Por lo demás, ¡qué blandamente podía descansar si no se enfadaba! (...) La idea de haber caído en manos de un delincuente cruzó, como en un sueño, por su cabeza; pero era demasiado inconsistente para incitarlo a la defensa activa. Más enojosa parecía aún la posibilidad de que todo se redujera a una simple tentativa de robo. Algo parecido al sentido del deber o al amor propio, o bien la vaga idea de que en esos casos era mejor prevenir, lo indujo una vez más a sacar fuerzas de flaqueza y preguntar:

- ¿Cuánto cobra por el viaje?

Y el gondolero, mirándolo por encima de él, contestó:

- Ya me lo pagará. (...)

- No le pagaré nada, ni un céntimo, si me lleva adonde no quiero ir.

- Usted quiere ir al Lido.

- Pero no con usted.

- Sé conducir bien.

"Es verdad", pensó Aschenbach relajándose un poco. "Es verdad que conduces bien. Aunque hayas puesto los ojos en el dinero que llevo y me envíes a la mansión de Hades con un golpe de remo por detrás, me habrás conducido bien."

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 40-44)

Wer hatte nicht einen flüchtigen Schauder, eine geheime Scheu und Beklommenheit zu bekämpfen gehabt, wenn es zum ersten Male oder nach langer Entwöhnung galt, eine venezianische Gondel zu besteigen? Das seltsame Fahrzeug, aus balladesken Zeiten ganz unverändert überkommen und so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nür Särge es sind, - es erinnert an lautlose und verbrecherische Abenteuer in plätschernder Nacht, es errinert noch mehr an der Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt. (...)

"Zur Dampferstation also!" wiederholte er, indem er sich vollends umwandte und in das Gesicht des Gondoliers emporblickte, der hinter ihm, auf erhöhtem Borde stehend, vor dem fahlen Himmel aufragte. Es war ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie, seemännisch blau gekleidet, mit einer gelben Schärpe gegürtet und einen formlosen Strohhut, dessen Geflecht sich aufzulösen begann, verwegen schief auf dem Kopfe. Seine Gesichtsbildung, sein blonder, lockiger Schnurrbart unter der kurz aufgeworfenen Nase ließen ihn durchaus nicht italienischen Schlages erscheinen. Obgleich eher schmächtig von Leibesbeschaffenheit, so daß man ihn für seinen Beruf nicht sonderlich geschickt geglaubt hätte, führte er das Ruder, bei jedem Schlage den ganzen Körper einsetzend, mit großer Energie. Ein paarmal zog er vor Anstrengung die Lippen zurück und entblößte seine weißen Zähne. Die rötlichen Brauen gerunzelt, blickte er über den Gast hinweg, indem er bestimmten, fast groben Tones erwiderte:

"Sie fahren zum Lido"

Aschenbach entgegnete:

"Allerdings. Aber ich habe die Gondel nur genommen, um mich nach San Marco übersetzen zu lassen. Ich wünsche den Vaporetto zu benutzen."

"Sie können den Vaporetto nicht benutzen, mein Herr." "Und warum nicht?"

"Weil der Vaporetto kein Gepäck befördert"

(...) "Das ist meine Sache. Vielleicht will ich mein Gepäck in Verwahrung geben. Sie werden umkehren."

Es blieb still. Das Ruder plätscherte, das Wasser schlug dumpf an den Bug. Und das Reden und Raunen begann wieder: Der Gondolier sprach zwischen den Zähnen mit sich selbst.

Was war zu tun? Allein auf der Flut mit dem sonderbar unbormäßigen, unheimlich entschlossenen Menschen, sah der Reisende kein Mittel, seinen Willen durchzusetzen. Wie weich er übrigens ruhen durfte, wenn er sich nicht empörte! (...) Die Vorstellung, einem Verbrecher in die Hände gefallen zu sein, streifte träumerisch Aschenbach Sinne, - unvermögend, seine Gedanken zu tätiger Abwehr aufzurufen. Verdrießlicher schien die Möglichkeit, daß alles auf simple Geldschneiderei angelegt sei. Eine Art von Pflichgefühl oder Stolz, die Erinnerung gleichsam, daß man dem vorbeugen müssen, vermochte ihn, sich noch einmal aufzuraffen. Er fragte:

"Was fordern Sie für die Fahrt?"

Und über ihn hinsehend antwortete der Gondolier:

"Sie werden bezahlen" (...)

"Ich werde nichts bezahlen, durchaus nichts, wenn Sie mich fahren, wohin ich nicht will."

"Sie wollen zum Lido."

"Aber nicht mit Ihnen."

"Ich fahre Sie gut."

Das ist wahr, dachte Aschenbach und spannte sich ab. Das ist warh, du fährst mich gut. Selbst, wenn du es auf meine Barschaft abgesehen hast und mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus des Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben.

(*Der Tod in Venedig*, cap. III, 455-458)

* El cantante itinerante.

48. (...) Pero el verdadero talento y guía del grupo era, sin lugar a dudas, el otro hombre, el dueño de la guitarra, una especie de barítono bufo casi sin voz, pero muy dotado para la mímica y de una vis cómica extraordinaria. (...)

(...) De complexión frágil, enjuto y amojamado también el rostro, con el viejo sombrero de fieltro caído sobre la nuca, de suerte que un mechón de cabellos rojizos le asomaba bajo el ala, el individuo se había plantado sobre la gravilla con insolente bravura, separado de los otros, y, rasgueando torpemente las cuerdas, lanzaba hacia la terraza el enérgico recitativo de sus bromas, mientras el esfuerzo le hinchaba las venas de la frente. No parecía de origen veneciano, sino más bien de aquella raza de cómicos napolitanos, mitad rufianes, mitad comediantes, brutales y temerarios, peligrosos y entretenidos a un tiempo. La canción, de notoria estupidez, adquiría en su boca, gracias al juego fisionómico, a los movimientos del cuerpo y a su forma de guiñar alusivamente el ojo y relamerse las comisuras de los labios con lubricidad, cierto aire ambiguo y vagamente escandaloso. Del blando cuello de la camisa deportiva, que acompañaba por lo demás a un traje de calle, emergía la magrura de su propio cuello, con la manzana de Adán prominente y pelada. Su cara pálida y de nariz roma, cuyos rasgos lampiños difícilmente permitían adivinar la edad, parecía erosionada por las muecas y el vicio, y dos arrugas obstinadas, imperiosas y casi feroces que se abrían entre sus cejas rojizas, armonizaban extrañamente con la maliciosa risa de su boca, siempre en movimiento. (...)

Terminada la canción, el hombre procedió a hacer su colecta (...) Se deslizaba de mesa en mesa arqueando el lomo como un gato y deshaciéndose en reverencias, al tiempo que una sonrisa de maliciosa sumisión dejaba al descubierto su sólida dentadura, y las dos arrugas se acentuaban, amenazadoras, entre sus rojizas cejas. (...) Por último se acercó a Aschenbach, y con él llegó el olor que no parecía inquietar a ninguno de los circundantes.

- ¡Oiga! – dijo el solitario con voz apagada y casi maquinalmente -. Están desinfectando Venecia. ¿Por qué?

El bufón replicó con voz ronca:

- Es una medida policial, caballero. El reglamento lo ordena debido al calor agobiante y al siroco. El siroco es opresivo y dañino para la salud... (...) - ¿De modo que no hay epidemia en Venecia? – preguntó Aschenbach muy quedamente y entre dientes.

Las musculosas facciones del payaso esbozaron una mueca de cómica perplejidad.

- ¿Epidemia? ¿A qué epidemia se refiere? ¿Acaso es un mal el siroco? ¿O nuestra policía? Está usted bromeando. ¡Una epidemia! ¡Esta sí que es buena! Es una medida preventiva, ¿me entiende? Una disposición policial para contrarrestar los efectos de este clima sofocante...

(...) Restablecida la distancia entre artista y auditorio, el tipo había recuperado toda su desfachatez, y la risa simulada que impúdicamente dirigía a la terraza era una carcajada sardónica. Ya hacia el final de la parte articulada de la estrofa parecía luchar contra un irresistible cosquilleo: se atragantaba, la voz le temblaba, se tapaba la boca con la mano y contraía los hombros hasta que, llegado el momento, la carcajada estallaba en él incontenible, impetuosa y tan natural que se contagiaba a los oyentes, de suerte que también por la terraza iba cundiendo una hilaridad sin objeto, que sólo vivía de sí misma. (...)

En el ínterin, los venecianos habían terminado y emprendieron la retirada, acompañados por una ola de aplausos. Al director no se le olvidó adornar el mutis con más bufonadas. Sus reverencias y besamanos provocaron nuevas risas, motivo por el cual los multiplicó. Cuando el grupo ya estaba fuera, él, retrocediendo, fingió tropezar con el poste de una farola y se deslizó hasta la puerta, curvándose bajo un dolor aparente. Allí, depuesta al fin su máscara de cómico desdichado, se enderezó de un

salto, sacó desvergonzadamente la lengua en dirección al público de la terraza y se escabulló en la oscuridad.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 93-99)

(...) Aber als das eigentliche Talent und Haupt der Vereinigung zeigte sich unzweideutig der andere der Männer, Inhaber der Guitarre und im Charakter eine Art Bariton-Buffo, fast ohne Stimme dabei, aber mimisch begabt und von bemerkenswerter komischer Energie. (...)

(...) Schmächtig gebaut und auch von Antlitz mager und ausgemergelt, stand er, abgetrennt von den Seinen, den schäbigen Filz im Nacken, so daß ein Wulst seines roten Haars unter der Krempe hervorquoll, in einer Haltung von frecher Bravour auf dem Kies und schleuderte zum Schollern der Saiten in eindringlichem Sprechgesang seine Späße zur Terrasse empor, indes vor produzierender Anstrengung die Adern auf seiner Stirne schwollen. Er schien nicht venezianischen Schlages, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker, halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend. Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaut nach, gewann in seinem Munde, durch sein Mienenspiel, seine Körperbewegungen seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges. Dem weichen Kragen des Sporthemdes, das er zu übrigens städtischer Kleidung trug, entwuchs sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel. Sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht, aus dessen bartlosen Zügen schwer auf sein Alter zu schließen war, schien durchpflügt von Grimassen und Laster, und sonderbar wollten zum Grinsen seines beweglichen Mundes die beiden Furchen passen, die trotzig, herrisch, fast wild zwischen seinen rötlichen Brauen standen. (...)

Nach geendigtem Couplet begann er, Geld einzuziehen. (...) Katzbuckelnd, unter Kratzfüßen schlich er zwischen den Tischen umher, und ein Lächeln tückischer Unterwürfigkeit entblößte seine starken Zähne, während doch immer noch die beiden Furchen drohend zwischen seinen roten Brauen standen. (...) Er kam zu Aschenbach und mit ihm der Geruch, über den niemand ringsum sich Gedanken zu machen schien.

"Höre!" sagte der Einsame gedämpft und fast mechanisch. "Man desinfiziert Venedig. Warum?" – Der Spaßmacher antwortete heiser: "Von wegen der Polizei! Das ist Vorschrift, mein Herr, bei solcher Hitze und bei Scirocco. Der Scirocco drückt. Er ist der Gesundheit nicht zuträglich..." (...) "Es ist also kein Übel in Venedig?" fragte Aschenbach sehr leise und zwischen den Zähnen. – Die muskulösen Züge des Possenreißers fielen in eine Grimasse komischer Ratlosigkeit. "Ein Übel? Aber was für ein Übel? Ist der Scirocco ein Übel? Ist vielleicht unsere Polizei ein Übel? Sie belieben zu scherzen! Ein Übel! Warum nicht gar! Eine vorbeugende Maßregel, verstehen Sie doch! Eine polizeiliche Anordnung gegen die Wirkungen der drückende Witterung..." (...)

(...) Er hatte bei wiederhergestellten künstlerischen Abstand zwischen ihm und den Herrschaften seine ganze Frechheit wiedergefunden, und sein Kunstlachen, unverschämt zur Terrasse emporgesandt, war Hohngelächter. Schon gegen das Ende des artikulierten Teiles der Strophe schien er mit einem unwiderstehlichen Kitzel zu kämpfen. Er schluchzte, seine Stimme schwankte, er preßte die Hand gegen den Mund, er verzog die Schultern, und im gegebenen Augenblick brach, heulte und platzte das unbändige Lachen aus ihm hervor, mit solcher Wahrheit, daß es ansteckend wirkte und sich den Zuhörern mitteilte, daß auch auf der Terrasse eine gegenstandlose und nur von sich selbst lebende Heiterkeit um sich griff. (...)

Die Venezianer unterdessen hatten geendigt und zogen ab. Beifall begleitete sie, und ihr Anführer versäumte nicht, noch seinen Abgang mit Späßen auszuschmücken. Seine Kratzfüße, seine Kußhände wurden belacht, und er verdoppelte sie daher. Als die Seinen schon draußen waren, tat er noch, als renne er rückwärts empfinlich gegen einen Lampenast und schlich scheinbar krumm vor Schmerzen zur Pforte. Dort endlich warf er auf einmal die Maske des komischen Pechvogels ab, richtete sich, ja schnellte

elastisch auf, bleckte den Gästen auf der Terrasse frech die Zunge heraus und schlüpfte ins Dunkel.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 497-503)

* La transformación de Aschenbach.

49. (...) El cosmetólogo se dio al fin por satisfecho agradeciendo con rastrera obsequiosidad, como suele hacer ese tipo de gente, al que acababa de servir.

- Un retoque insignificante – dijo dando una última mano al aliño de Aschenbach -. Ahora, el caballero puede enamorarse sin ningún temor.

El iluso se marchó feliz, turbado y temeroso. Llevaba una corbata roja y una cinta de varios colores adornaba su sombrero de anchas alas.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 110)

(...) Der Kosmetiker gab sich endlich zufrieden, indem er nach Art solcher Leute dem, den er bedient hatte, mit kriechender Höflichkeit dankte. "Eine unbedeutende Nachhilfe", sagte er, indem er eine letzte Hand an Aschenbachs Äußeres legte. "Nun kann der Herr sich unbedenklich verlieben". Der Berückte ging, traumglücklich, verwirrt und furchtsam. Seine Kravatte war rot, sein breitschattender Strohhut mit einem mehrfarbigen Bande umwunden.

(*Der Tod in Venedig*, cap. V, 511)

50. (...) ¿Cuántos meses le han administrado nuestros Minos y Rhadamante? – la palabra "administrado" parecía particularmente ridícula en su boca -. ¡Déjeme adivinar...! ¿Seis? ¿Nueve? ¡Oh, aquí ni tienen muchas consideraciones...!

Hans Castorp rió sorprendido, intentado comprender quiénes eran Minos y Rhadamante. Luego respondió:

- ¿Cómo...? Se equivoca, señor Septe...

- Settembrini – corrigió el italiano con elocuencia y precisión, inclinándose un poco irónicamente.

- Señor Settembrini, le ruego me disculpe. Usted se equivoca, yo no estoy enfermo. He venido a visitar a mi primo y descansar un poco aprovechando la ocasión.

- *Sapristi!* ¿Entonces no es usted de los nuestros? ¿Está sano? ¿Sólo está aquí de paso, como Ulises en el reino de las sombras? ¡Qué audacia descender a las profundidades donde habitan muertos irreales y sin sentido...!

- ¿A las profundidades, señor Settembrini? Disculpe, pero he tenido que hacer una ascensión de unos dos mil metros para llegar hasta ustedes...

- Eso es lo que usted cree. Palabra de honor: no es más que una ilusión – dijo el italiano haciendo un gesto decidido con la mano -. Somos unas criaturas que han caído muy bajo, ¿no es verdad, teniente? – preguntó volviéndose hacia Joachim, que se regocijaba del tratamiento recibido, aunque se esforzó en disimularlo respondiendo con aire reflexivo:

- Estamos, en efecto, un poco amodorrados. Pero después de todo, quizá logremos recuperarnos.

- Sí, me parece usted capaz. Es un hombre razonable – dijo Settembrini- (...)

- Así pues, ha venido voluntariamente a vernos, a nosotros, que hemos caído tan bajo, y quiere procurarnos su agradable compañía. ¡Eso está bien! ¿Y cuánto tiempo va a quedarse? Sí, sé que la pregunta es muy directa, pero desearía saber cuánto tiempo fija uno por sí mismo cuando es él quien decide y no Rhadamante. (...)

- Por supuesto, y todo principio es difícil. En general, todo trabajo es espinoso y merece este nombre, ¿no es verdad?

- Sí, ¡qué diablos! – exclamó Hans Castorp, y sus salieron del fondo de su corazón. Settembrini frunció inmediatamente el entrecejo.

- ¡Usted invoca al diablo para confirmar sus palabras! ¿A Satán en persona? ¿Sabe que mi gran maestro le dedicó un himno?

- Perdone- dijo Hans Castorp -. ¿Al diablo?

- En persona. En realidad, en mi país se le canta en circunstancias solemnes. *O salute, o Satana, o Ribellione, o forza virdice della Ragione...* Un cántico admirable. Pero es poco probable que usted se refiera a ese diablo, pues vive en excelente armonía con el trabajo. El diablo al que usted invoca y que siente horror al trabajo porque tiene muchos motivos para temerle, es tal vez ese otro del que se cuenta que no hay que dejarle coger un el dedo meñique... (...)

- Señor Settembrini, usted toma las palabras literalmente. Lo que he dicho del diablo no era más que una sencilla exclamación, se lo aseguro.

(*Der Zauberberg,* cap. III, "Satán", 87-89)

"(...) Wieviel Monate haben unsere Minos und Rhadamanth Ihnen aufgebrummt?" – Das Wort "aufgebrummt" nahm sich in seinem Munde besonders drollig aus. – "Soll ich schätzen? Sechs? Oder gleich neun? Man ist ja nicht knauserig...

Hans Castorp lachte erstaunt, wobei er sich zu erinnern suchte, wer Minos und Rhadamanth doch gleich noch gewesen seien. Er antwortete:

"Aber wieso. Nein, Sie sind im Irrtum, Herr Septem -"

"Settembrini", verbesserte der Italiener klar und mit Schwung, indem er sich humoristisch verneigte.

"Herr Settembrini, - Verzeihung. Nein, also Sie irren. Ich bin gar nicht krank. Ich besuche nur meinen Vetter Ziemßen auf ein para Wochen und will mich bei dieser Gelegenheit auch ein bißchen erholen -"

"Potztausend, Sie sind nicht von den Unsrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnkeit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen -"

"In die Tiefe, Herr Settembrini? Da muß ich doch bitten! Ich bin ja rund fünftausend Fuß hoch geklettert zu Ihnen herauf -"

"Das schien Ihnen nur so! Auf mein Wort, das war Täuschung" sagte der Italiener mit einer entscheidenden Handbewegung. "Wir sind tief gesunkene Wesen, nicht wahr, Leutnant", wandte er sich an Joachim, der sich über diese Anrede nicht wenig freute, dies aber zu verbergen suchte, und besonnen erwiderte:

"Wir sind wohl wirklich etwas versimpelt. Aber man kann sich schließlich wieder zusammenreißen."

"Ja, Ihnen traue ich's zu; Sie sind ein anständiger Mensch", sagte Settembrini. (...)

"Ganz freillig kommen Sie also herauf zu uns Heruntergekommenen und wollen uns einige Zeit das Vergnügen Ihrer Gesellschaft gönnen. Nun, das ist schön. Und welche Frist haben Sie in Aussicht genommen? Ich frage nicht fein. Aber es soll mich doch wundernehmen, zu hören, wieviel man sich zudiktiert, wenn man selbst zu bestimmen hat und nicht Rhadamanth!" (...)

"Gewiß, und aller Anfang ist schwer. Überhaupt, alle Arbeit ist schwer, die diesen Namen verdient, nicht wahr?"

"Ja, das weiß der Teufel!" sagte Hans Castorp, und es kam ihm von Herzen.

Settembrini zog rasch die Brauen empor.

"Sogar den Teufel rufen Sie an", sagte er, "um das zu bekräftigen? Den leibhaftigen Satan? Wissen Sie auch, daß mein großer Lehrer eine Hymne an ihn gerichtet hat?"

"Erlauben Sie", sagte Hans Castorp, "an den Teufel?"

"An ihn selbst. Sie wird in meiner Heimat zuweilen gesungen, bei festlichen Gelegenheiten. O salute, o Satana, o ribellione, o forza vindice de la ragione... Ein herrliches Lied! Aber dieser Teufel war es wohl kaum, den Sie im Sinne hatten, dem er steht mit der Arbeit auf ausgezeichnetem Fuß. Der, den Sie meinten, und der die Arbeit verabscheut, weil er sie zu fürchten hat, ist vermutlich jener andere, von dem es heißt, daß man ihm nicht den kleinen Finger reichen soll -" (...)

"Ach, Herr Settembrini, Sie nehmen meine Worte viel zu genau. Das mit dem Teufel war nur so eine Redewendung von mir, ich versichere Sie!"

(*Der Zauberberg*, cap. III, "Satana", 83-86)

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

A. THOMAS MANN:

- *Bekenntnisse des Hochstapler Felix Krull*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1965.

  Confesiones del Aventurero Felix Krull, Barcelona, Planeta, 1973, Anny dell'Erba (trad.).

  Confesiones del Aventurero Felix Krull. Penas Tempranas. Las Tablas de la Ley. La Muerte en Venecia, Barcelona, Planeta, 1968, Anny dell'Erba; Raúl Schiaffino; Martín Rivas (trad.).

- *Briefe I, 1889-1936*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1995.

- *Briefe II, 1937-1947*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1992.

- *Briefe III, 1948-1955*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1996.

  Correspondencia Hesse y Mann, Madrid, Anaya, 1992, Juan J. del Soler B. (trad.).

- *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2000

  Buddenbrook, Barcelona, Edhasa, 1997, Francisco Ayala (trad.).

- *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1999.

  La Montaña Mágica, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, Mario Verdaguer (trad.).

- *Diarios 1937-1939*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, Pedro Gálvez (trad.)

- *Doctor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1999.

  Doctor Faustus, Barcelona, Edhasa, 2001, Eugenio Xamar (trad.)

- *El Artista y la Sociedad*, Madrid, Guadarrama, 1975, María José Soberano (trad.).

- *Ensayos sobre Música, Teatro y Literatura*, Barcelona, Alba, 2002, Genoveva Dieterich (trad.).

- *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1960.

- *Joseph und seine Brüder: Die Geschten Jaakobs*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2003.
- *Der Junge Joseph*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1991.
- *Joseph in Ägypten*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1973.
- *Joseph, der Ernährer*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2006.

José y sus Hermanos. Las Historias de Jaacob, Madrid, Punto de Lectura, 2002, Joan Parra (trad.).

José y sus Hermanos. El Joven José, Barcelona, Ediciones B, 2003, Joan Parra, Diego Friega y Mª José Díez (trad.).

José y sus Hermanos. José en Egipto, Santiago de Chile, Ercilla, 1962, Hernán del Soler (trad.).

José y sus Hermanos. José el Proveedor, Santiago de Chile, Ercilla, 1962, Hernán del Soler (trad.).

- *Königliche Hoheit,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1999.

Alteza Real, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, Juana Moreno del Sosa (trad.).

- *Las Cabezas Trocadas,* Barcelona, Edhasa, 2001, Francisco Ayala (trad.).

- *Lotte in Weimar,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1999.

Carlota en Weimar, Barcelona, Edhasa, 1992, Francisco Ayala (trad.).

- *Relato de mi Vida,* Madrid, Alianza, 1990, Andrés Sánchez Pascual (trad.).

- *Sämtliche Erzählungen,* vol. 1-2, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2002.

El Elegido, Barcelona, Edhasa, 2001, Anna Rossell (trad.).

La Caída, Barcelona, Caralt, 1978, J. A. Bravo y J. Fontcuberta (trad.).

Mario y el Mago. Sangre de Welsas, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, F. Oliver Brachfeld (trad.).

Muerte en Venecia. Mario y el Mago, Barcelona, Plaza y Janés, 1999, Juan del Solar y Nicanor Ancochea (trad.).

Obras Completas, Barcelona, Plaza y Janés, 1968, Edgar Pedro Bruch et al. (trad.).

Señor y Perro. Tonio Kröger. Tristán, Barcelona, Edhasa, 1994, Oliver Strunk (trad.).

- *Schopenhauer, Nietzsche, Freud,* Barcelona, Bruguera, 1984, Andrés Sánchez Pascual (trad.).

- *Selbstkommentare: Buddenbrooks,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1990.

- *Selbstkommentare: Doktor Faustus; Die Entstehung des Doktor Faustus,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1992.

- *Selbstkommentare: Lotte in Weimar,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1996.

- *Über mich selbst: autobiographische Schriften,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 2002.

"On Myself" and other Princeton Lectures. An Annotated Edition by James N. Bade based on Mann's Lectures Typescripts, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 1997.

B. ITALO SVEVO:

- *I Racconti,* Milano, Garzanti, 1985.

Corto viaje sentimental, Madrid, Alianza, 1970, Carmen Martín Gaite (trad.). Incluye además los relatos: *Las confesiones del viejo, Umbertino* y *Mi ocio.*

El viejo y la jovencita, Barcelona, Montesinos, 1988, Flavio Company (trad.). Incluye además los relatos: *Vino Pródigo, Una burla bien lograda, La madre* y *El vejestorio.*

- *La coscienza di Zeno*, Milano, Feltrinelli, 2000.

La conciencia de Zeno, Madrid, Cátedra, 1998, Anna Dolfi (trad.)

- *Opera Omnia: epistolario,* Milano, Dall'Oglio Editore, 1966.

- *Opera Omnia: racconti, saggi, pagine sparce*, Milano, Dall'Oglio Editore, 1968.

- *Senilità,* Milano, Rizzoli, 2002.

Senectud, Barcelona, El Acantilado, 2001, Carmen Martín Gaite (trad.)

- *Una vita,* Milano, Garzanti, 1985.

Una vida, Barcelona, Barral Editores, 1977, Francisca Perujo (trad.)

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE THOMAS MANN

ABADI, E (1997): *Erzählerprofil und Erzähltechnick im Roman "Der Zauberberg",* Marburg, Lit Verlag.

AIKEN, CONRAD: "Children and Fools", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 165-167.

ALBRIGHT, DANIEL (1978): *Personality and Impersonality. Lawrence, Woolf, and Mann,* London, Chicago, University of Chicago Press.

APPEL, S. (1995): *Naivität und Lebenskunst,* Frankfurt am Main, Peter Lang.

APTER, T. E. (1978): *Thomas Mann. The Devil's Advocate,* London, The Macmillan Press Ltd.

ASSMANN, DIETRICH (1979): *Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" und seine Beziehungen zur Faust-Tradition,* Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia.

AHUMADA, RICARDO: "El problema del tiempo en *La montaña mágica*", en *Thomas Mann 1875-1975: Homenaje en su centenario,* La Plata, Universidad de la Plata, 1975.

BAER, LYDIA: "Death and Thomas Mann", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 281-286.

BAHNSEN, C. (2003): *"Verfall" als Folge zunehmender Identitäts- und Existenzunsicherheit. Eine Estudie zu Thomas Manns Buddenbrooks,* Marburg, Tectum Verlag.

BANUS, ANDRÉ (1968): *Thomas Mann und sein Brüder Heinrich,* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, W. Kohlhammer Verlag.

BAUGART, REINHARD (1964): *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Mann,* München, Carl Hanser Verlag.

BAUMGART, REINHARD (1989): *Selbstvergessenheit,* München, Carl Hanser Verlag.

BEACH, JOSEPH WARREN: "The Magic Mountain", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 142-149.

BECAGLI, CARLA (1978): *Invito alla lettura di Thomas Mann,* Milano, Mursia.

BEDDOW, M. (1982): *The Fiction of Humanity,* Cambridge University Press.

BEDDOW, M (1994): *Thomas Mann, Doktor Faustus,* Cambridge University Press.

BERENSOHN, WALTER A. (1965): *Thomas Mann Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit,* Lübeck, Verlag Max Schmidt-Römhild.

BERGENHOLTZ, RITA A.: "Mann's *Death in Venice*", *Explicator*, Spring 97, vol. 55, Issue 3, p 145-147.

BLANKERTZ, H. (1994): *Zauberberg erneut bestigen,* Berlin, Büchse der Pandora.

BLOOM, H. (2003): *Thomas Mann Short Story*, Chelsea, Chelsea House Publishers.

BÖHM, KARL WERNER: "Die homosexuellen Elemente in Thomas Manns ,,Der Zauberberg", en KURZKE, HERMANN (ed.) (1985): *Stationen der Thomas-Mann-Forschung,* Würzburg, Verlag Dr. Johannes Königshausen und Dr. Thomas Neumann, pp. 145-165.

BRADBURY, MALCOLM (1990): *El mundo moderno. Diez grandes escritores,* Barcelona, Edhasa.

BRÄUTIGAM, KURT (1969): *Thomas Mann. Tonio Kröger,* München, R. Oldenbourg Verlag.

BRODE, HASPETER: "Thomas Mann y Georg Lukács", en *Thomas Mann 1875-1975: Homenaje en su centenario*, La Plata, Universidad de la Plata, 1975, pp. 127-142.

BRUFORD, F. (1975): *The German Tradition of Selfcultivation,* Cambridge University Press.

BRÜES, O. (1996): *Thomas Mann,* Krefeld, Gesellschaft für Literatur.

BRÜLL, O. (1923): *Thomas Mann,* Wien, Leipzig, München, Rikala Verlag.

BUTLER-MACGRANAGHAN, S. M. (1988): *Faury Tale Motivs in Early Works of Thomas Mann,* UMI, Dissertation Services.

CAMPBELL, J. (1973): *Erotic Irony and Mythic Form in the Art of Thomas Mann,* San Francisco, Robert Briggs Associates.

CARSTENSEN, R. (1986): *Kommentar zu Thomas Mann ,,Buddenbrooks",* Lübeck, Werkstätten-Verlag.

CLEUGH, JAMES (1933): *Thomas Mann. A Study,* London, Martin Secker.

COMAS DE GUAMBE, DOLORES: "El *Leitmotiv* como caracterización de los personajes en la obra temprana de Thomas Mann", en *Thomas Mann 1875-1975: Homenaje en su centenario,* La Plata, Universidad de la Plata, 1975, pp. 153-168.

DELASSALLE, BÉATRICE (1994): *Luchino Visconti "Tod in Venedig". Übersetzung oder Neuschöpfung*, Aachen, Verlag Shaker.

DIERSEN, INGE (1975): *Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben,* Berlin und Weimar, Aufbau Verlag.

ELOESSER, ARTHUR (1925): *Thomas Mann, sein Leben und sein Werk,* Berlin, S. Fischer Verlag.

FETZER, J. F. (1990): *Music, Love, Death and Mann's Doctor Faustus*, Columbia, Camden House.

FISCHER, HANNS: "Thomas Mann's Artistic Mission", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 429-435.

FRANK, BRUNO: "Death in Venice", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited.

GEHRKE, H. y THUNICH, M. (1985): *Thomas Mann: Tonio Kröger, Der Tod in Venedig,* Hollfeld, Joachim Beyer Verlag.

GEHRKE, H. y THUNICH, M. (1985): *Thomas Mann: Der kleine Herr Friedemann. Tristan,* Hollfeld, Joachim Beyer Verlag.

GREGOR-DELLIN, MARTIN: "Wagner und kein Ende. Harmonieverschiebung und Leitmotiv in der Epik Thomas Mann", en BLUDAU, B., HEFTRICH, E., KOOPMANN, H., (1997): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich und Lübeck*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 377-384.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL: "Thomas Mann, el extraño", en *Thomas Mann 1875-1975: Homenaje en su centenario*, La Plata, Universidad de la Plata, 1975, pp. 9-22.

HÄFELE, J. y STAMMEL, H. (1992): *Grundlagen und Gedanken zum Verständnis Erzählendes Literatur. Thomas Mann. Der Tod in Venedig,* Frakfurt am Main, Verlag Moritz Diesterweg.

HANSEN, VOLKMAR (1984): *Thomas Mann,* Stuttgart, Metzler.

HANSEN, VOLKMAR (1997): *Interpretationen Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun.

HARSLEM, RALF (1999): *Thomas Mann und Theodor Fontane, Untersuchungen über den Einfluß Theodor Fontanes auf das erzählirische Frühwerk von Thomas Mann,* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang.

HASSELBACH, K. (1988): *Thomas Mann ,,Doktor Faustus",* München, Oldenbourg Verlag.

HATFIELD, HENRY (1979): *From "The Magic Mountain" Mann's Later Masterpieces,* Ithaca and London, Cornell University Press.

HAUG, HELMUT (1969): *Erkenntnisekel zum Frühen Werk Thomas Manns,* Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

HEFTRICH, ELKHARD (1975): *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

HEFTRICH, ELKHARD (1982): *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

HEILBUT, ANTHONY (1997): *Thomas Mann. Eros and Literature,* London, Papermac.

HELLER, ERICH (1958): *The Ironic German. A Study of Thomas Mann,* London, Secker and Warburg.

HELLER, ERICH (1976): *The Poet's Self and the Poem. Essays on Goethe, Nietzsche and Thomas Mann,* London, University of London the Atholone Press.

HERMES, B. (1989): *Thomas Mann. Tonio Kröger,* Sttugart, Ernst Klett Verlag.

HERMES, B. (1991): *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag.

HOFFMANN, M. (1995): *Thomas Manns Der Tod in Venedig. Eine Entwicklungssgeschichte im Spiegel philosophischer Konzeptionen*, Frankfurt am Main, Peter Verlag.

HOHMEYER, JÜRGEN (1965): *Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder": Studien zu einer gemischten Erzählsituation,* Marburg, N. G. Elwert Verlag.

HOLLINGDALE, R. J. (1971): *Thomas Mann. A Critical Study*, London, Rupert Hart-Davis.

JENDREIEK, HELMUT (1977): *Thomas Mann. Der Demokratische Roman,* Düsseldorf, August Bagel Verlag.

JONAS, ILSEDORE (1969): *Thomas Mann und Italien*, Heidelberg, Winter Verlag.

KARST, ROMAN (1974): *Thomas Mann. Historia de una disonancia*, Barcelona, Barral.

KAUFMANN, FRITZ (1957): *Thomas Mann. The World as Will and Representation,* Boston, Beacon Press.

KENSTING, H.: "Krankenheit zum Tode. Musik und Ideologie", en ARNOLD, H. L. (1982): *Thomas Mann,* München, S. Fischer Verlag, p. 27-46.

KLUGKIST, THOMAS (2003): 49 *Fragen und Anworten zu Thomas Mann,* Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH.

KOOPMANN, HELMUT (1962): *Die Entwicklung des „intellektualen Romans" bei Thomas Mann*, Bonn, H. Bouvier und Co. Verlag.

KOOPMANN, HELMUT (1975): *Thomas Mann, Konstanten seines literarischen Werks,* Göttingen, Vadenhoelk und Ruprecht.

KOOPMANN, HELMUT (1988): *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns,* Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

KOOPMANN, HELMUT (1990): *Thomas Mann Handbuch,* Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

KOOPMANN, HELMUT (1995): *Thomas Mann: Buddenbrooks,* Frankfurt am Main, Verlag Moritz Diesterweg.

KOPPEN, ERWIN (1990): *Thomas Mann y Don Quijote: ensayos de Literatura Comparada,* Barcelona, Gedisa.

KRASKE, B. M. (1997): *Nachdenken über Thomas Mann,* Reinbek, Verlag Hans-Jürgen Böckel.

KRISTIANEN, BORGE: "Der Zauberberg: Schopenhauer-Kritik oder Schopenhauer-Affirmation?", en KURZKE, HERMANN (ed.) (1985): *Stationen der Thomas-Mann-Forschung,* Würzburg, Verlag Dr. Johannes Königshausen und Dr. Thomas Neumann, pp. 135-144.

KUNISCH, HERMANN: "Thomas Manns Goethe-Bild", en BLUDAU, B., HEFTRICH, E., KOOPMANN, H., (1997): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich und Lübeck,* Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 307-332.

KURZKE, HERMANN (1977): *Thomas Mann-Forschung 1969-1976,* Franfurt am Main, S. Fischer.

KURZKE, HERMANN (1997): *Thomas Mann, Epoche-Werk-Wirkung,* München, Verlag C. H. Beck.

KURZKE, HERMANN (2003): *Thomas Mann. La vida como obra de arte. Una biografía,* Barcelona, Galaxia Gutenberg.

LANGE, VICTOR: "Thomas Mann: Tradition und Experiment", en BLUDAU, B., HEFTRICH, E., KOOPMANN, H., (1997): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich und Lübeck,* Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 566-585.

LAWRENCE, JOSEPH P.: "Transfiguration in Silence: Hans Castorp's Uncanny Awakening", en DOWDEN, STEPHEN D. (1999): *A Companion to Thomas Mann's "The Magic Mountain",* Columbia, Camden House, pp. 1-14.

LESÉR, ESTHER H. (1989): *Thomas Mann's Short Fiction,* Rutterford, Madison and Teaneck, London and Toronto Associated University Presses.

LEWISOHN, LUDWIG: "Death in Venice", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp 124-128.

LINDSAY, J. M. (1954): *Thomas Mann,* Oxford, Basil Blackwell.

LOVETT, ROBERT MORSS: "Buddenbrooks", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 111-118.

LUBICH, FREDERIK ALFRED (1986): *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann,* Heidelberg, Carl Winter Universitätverlag.

LUIJS, J. (1987): *Der Tod in Venedig von Thomas Mann. Rezeption des Homoerotischen Elements,* Utrecht (tesis sin publicar).

LUKACS, GEORG: "In Search of the Bourgeois", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 469-475.

MANGARIELLO, MARÍA ESTHER: "Polivalencia del espacio en *La muerte en Venecia*", en *Thomas Mann 1875-1975: Homenaje en su centenario,* La Plata, Universidad de la Plata, 1975, pp. 179-186.

MAYER, H. (1980): *Thomas Mann,* Frankfurt am Main, Suhrkampf Verlag.

MOULDEN, K. y WILPERT, G. von (1988): *Buddenbrooks-Handbuch,* Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

MÜLLER, F. (1972): *Thomas Mann Erzählungen,* München, R. Olderbourg Verlag.

MÜLLER, F. (1979): *Thomas Mann. Buddenbrooks,* München, R. Oldenbourg Verlag.

MÜLLER, JOAHIN: "Ironie und Humanität bei Thomas Mann", en BRANDT, HELMUT und KAUFMANN, HANS (coord.) (1978): *Werk und Wirkung Thomas Mann in unserer Epoche. Ein internationaler Dialog,* Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, pp. 157-167.

MUMFORD, LEWIS: "The Magic Mountain", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 150-155.

NICKLAS, HANS W. (1968): *Thomas Mann Novelle. Der Tod in Venedig,* Marburg, N. G. Elwert Verlag.

NEIDER, CHARLES: "The Artist as Bourgeois", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 330-357.

NEUMANN, M. (2001): *Thomas Mann Romans,* Berlin, Erich Schmidt Verlag.

NÜNDEL, ERNST (1960): *Thomas Manns Kunstanschauungen in seinen Essays, Reden und Miszellen,* Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster.

POLLIN, BURTON RALPH (1986): *Insights and Outlooks. Essays on Great Writers,* New York, Gordian Press.

PÜTZ, HEINZ PETER (1963): *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann,* Bonn, H. Bouvier u. Co. Verlag.

RASCH, WOLFDIETRICH: "Thomas Mann und die Décadence", en BLUDAU, B., HEFTRICH, E., KOOPMANN, H. (1997): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich und Lübeck*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 271-284.

REED, T. J. (1974): *Thomas Mann. The uses of Tradition,* Oxford, at the Clarendom Press.

REED, T. J. (1994): *Death in Venice. Making and Unmaking a Master*, Toronto, New York, Twayne Publischers.

REICH-RANICKI, MARCEL (1989): *Thomas Mann y los suyos: Ensayo*, Barcelona, Tusquest.

RENNER, ROLF GÜNTER (1987): *Das ich als ästhetische Konstruktion. "Der Tod in Venedig" und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns,* Freiburg, Verlag Rombach.

ROETZER, HANS GERD y SIGUAN, MARISA (1992): *Historia de la literatura alemana, 2. El siglo XX: de 1890 a 1990,* Barcelona, Ariel Lenguas Modernas.

ROBERTSON, R.: "Primitivism and Psychology: Nietzsche, Freud, Thomas Mann", en COLLIER, P. and DAVIES, J.: *Modernism and the European Unconscious,* Cambridge, Polity Press, 1990, pp. 79-93.

ROBERTSON, RITCHIE: "Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*", en ROBERTSON, RITCHIE (ed.) (2002): *The Cambridge Companion to Thomas Mann,* Cambridge University Press, pp. 95-107.

RUCHAT, A.: "Platonismo e Platone nella "Morte a Venezia" di Thomas Mann", en RUCHAT, A. (2000): *Thomas Mann, come lavorava, come l'abbiamo letto,* Pavia, Ibis, pp. 69-87.

SAM-HUAN, AHN (1975): *Exilliterarische Aspekte in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus",* Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zur Bonn, Bonn.

SCAFF, S. R. (1987): *Time and the Self in Thomas Mann: "Joseh und seine Brüder", "Der Zauberberg", "Doktor Faustus",* UMI, Dessertation Services.

SCHLAPPNER, MARTIN (1950): *Thomas Mann und die Französiche Literatur. Das Problem der Décadence,* Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde, Saalouis, Hausen Verlag.

SCHMIDT, G. (1972): *Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann,* Wiesbaden und Frankfurt am Main, Humanitas Verlag.

SHOOKMAN, E. (2003): *Thomas Mann's Death in Venice. A novella and its critics,* Rochester, Camden House.

SPEIRS, R. (1990): *Mann: Mario un der Zauberer,* London, Grant and Cutler Ltd.

SPIEWOK, W. (1995): *Der "Zauberberg" von Thomas Mann,* Reineke, Verlag Greifswald.

STERNBERGER, DOLF: "Deutschland im *Doktor Faustus* und *Doktor Faustus* in Deutschland", en *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich und Lübeck,* 1977, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 155-172.

SUCHKOV, B.: "The Fate of an Artist", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 495-501.

TOLLINI, ESTEBAN (1973): *Las visiones de Thomas Mann,* Barcelona, Ed. Universitaria, Universidad de Puerto Rico.

TRAVERS, M. (1992): *Thomas Mann*, New York, St. Martin's Press.

VAGET, v. H. R. (1984): *Thomas Mann Kommentar,* München, Winkler Verlag.

VENABLE, VERNON: "Death in Venice", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 129-141.

VOGEL, HARALD (1971): *Die Zeit bei Thomas Mann Untersuchungen zu den Roman „Der Zauberberg", „Joseph und seine Brüder" und „Doktor Fautus",* Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelm-Universität zu Münster.

WALTER, H. G. (1999): *Studies on Themes and Motifs in Literature. Space and Time on the Magic Mountain,* New York, Peter Lang.

WEIGENAG, HERMANN: "The Magic Mountain", en NEIDER, CHARLES (1951): *The Stature of Thomas Mann,* London, Peter Owen Limited, pp. 156-164.

WIEGMANN, H. (1992): *Die Erzählungen Thomas Mann. Interpretationen und Realien,* Bielefeld, Aisthesis Verlag.

WILD, INGE (1994): *Thomas Mann. Tonio Kröger,* Frankfurt am Main, Verlag Moritz Dieterweg.

WINSTON, RICHARD (1982): *Thomas Mann. The Making of an Artist 1875-1911,* London, Constable London.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE ITALO SVEVO.

ALMANSI, GUIDO: "Il tema dell'incesto nelle opere di Svevo", en *Paragone,* Febbrario 1972, nº 264, Firenze, Sarsoni Editore, pp. 47-72.

AMPRIMOZ, ALEXANDRE L.: "Reviews the book *Italo Svevo* by Beno Weiss", en *Romance Quarterly,* Feb. 1990, vol. 37, Issue 1, p. 125, 2p.

BACCHERETTI, E. S. (1995): *La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana,* Firenze, Le Lettrere.

BADESI, LICIA (1995): *Parlar male di Garibaldi: Svevo, Gadda, Calvino: note critiche,* Como, C. Nani.

BAIOCCO, C. (1984): *Analisi del personaggio sveviano in relazione alle immagini di lotta e malattia,* Roma, C.I.S.U.

BALDI, GUIDO (1998): *La Maschere dell'"inetto". Lettura di "Senelità",* Torino, Paravia.

BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO: "Il vecchione e la fanciulla", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 451-474.

BARILLI, RENATO (1972): *La linea Svevo-Pirandello,* Milano, Mursia.

BARILLI, RENATO: "Svevo tra il "moderno" Zola e il "postmoderno" Dostoevskij", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 45-50.

BAVCAR, EUGEN (1987): *Italo Svevo et Trieste: pour un temps,* Paris, Centre George Pompidou.

BENCO, SILVIO:"Italo Svevo", en GRUBER BENCO, AURELIA (1986): *Antologia di Umana (1951-1973). Rivista di Politica e di Cultura,* Trieste, Edizioni Umana.

BERTELLI, ITALO (1988): *La coscienza di Zeno,* Milano, E. Bignami.

BERTELLI, ITALO (2001): *Italo Svevo. Vita e opera.* Milano, E. Bignami.

BIASIN, GIAN-PAOLO: "La locomotiva di Zeno", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 387-399.

BIASIN, GIAN-PAOLO: "Zeno's Locomotive", en *Symposium,* Summer 1995, vol. 49, Issues 2, p. 147, 10p.

BLAZINA, SERGIO (1996): *Svevo e i luogui della scrittura,* Torino, Tirrenia.

BON, ADRIANO (1977): *Come leggere La Coscienza di Zeno di Italo Svevo,* Milano, Mursia.

BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane.

BONORA, ETTORE (1950): "Inediti di Italo Svevo. Postilla a un *rittrato critico*", *Befalgor,* V, pp. 460-462.

BORLENGHI, ALDO (1966): *Tradizione e novita nelle esperienze narrative d'eccezione di Svevo e Pirandello,* Milano, La Goliardila.

BRIGANTI, PAOLO (1995): *Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua noble vita,* Milano, Giuseppe Morreale.

BROMBERT, VICTOR: "Svevo's witness", en *American Scholar,* Summer 1991, vol. 60, Issue 3, p. 425, 8p.

BROMBERT, V. (1992): *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literatures 1830-1980,* Chicago and London, University of Chicago Press.

BUCHERI, MAURO: "Etica della dolcezza: la vocazione pedagogica di Svevo tra moderno e postmoderno", en BUCCHERI, M. E COSTA, E. (coord.) (1995): *Italo Svevo tra moderno e postmoderno,* Ravena, Longo, pp. 63-79.

CACCIAGLIA, NORBERTO: "*Senilità,* un romanzo indiziario", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 301-323.

CAMERINO, G. A. (1981): *Svevo,* Torino, U.T.E.T.

CAMERINO, G. A.: "Italo Svevo: significato e caratteri di una poetica mitteleuropea", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 15-29.

CAMERINO, G. A. : "Svevo Ambrosiano, anzi Lumbard", *Befalgor,* anno LII, nº 2, 31 marzo, 1997, pp. 202-204.

CAPELLI, ELISABETTA Y NARDI, ISABELLA (1976): *Italo Svevo,* Firenze, La Nuova Italia.

CARRAVETTA, PETER: "Svevo soggetto postmoderno", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 21-44.

CATENAZZI, FLAVIO (1994): *L'italiano di Svevo: tra scrittura publica e scrittura privata*, Firenze, L. S. Olschki.

CATENAZZI, F.: "Ancora su Svevo e dintorni", *Auvum: Rassegna di Scienche Linguistiche e Filologiche,* anno LXX, (sett-dic 1996), nº 3, pp. 747-750.

CAVAGLION, ALBERTO (2000): *Italo Svevo,* Milano, Mondadori.

CONSIGLIO, ALBERTO: "Italo Svevo", en LERICI, C. M. (ed.) (1958): *Antologia di Solaria,* Milano, pp. 141-155.

CONTINI, GABRIELLA (1980): *Il quarto romanzo di Svevo,* Torino, G. Einaudi.

CONTINI, GABRIELLA (1996): *Svevo,* Palermo, Palumbo.

CROZZOLI, A. (ed) (1979): *Conoscere Svevo: Mostra Bibliografica,* Trieste, Editoriale Libraria.

D'ANTUONO, NICOLA (1986): *Amore e Morte in "Senelita" e altro su Svevo,* Salerno, Pietro Laveglia.

DAVIES, J.: "Following the Stranger: Narratives of the Self in Svevo and Pirandello", en COLLIER, P. and DAVIES, J.: *Modernism and the European Unconscious,* Cambridge, Polity Press, 1990, pp 79-93.

DE LAURENTIS, LAURA (1976): *La sintassi del desirerio: struttura e forme del romanzo sveviano,* Ravenna, Longo.

DEL MISSIER, SILVANO (1994): *Italo Svevo: Introduzione e guida allo studio dell'opera sveviana: storia e antoligia della critica,* Firenze, Le Monnier.

DOLFI, ANNA (1992): *Del romancesco e del romanzo: modelli di narrativa italiana tra otto e novecento,* Roma, Bulzoni Editore.

DOMBROSKI, ROBERT S.: "*La coscienza di Zeno* ai confini della modernità", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 139-147.

FARACO TORRES, C.: "Del Simbolismo Onírico en la Literatura Contemporánea", en *Estafeta Literaria: Revista Quincenal de Libros,* 1975, nº 568, pp. 16-17.

FASCIATI, RETO (1969): *Italo Svevo romanziere moderno,* Berna, Francke.

FAVA GUZZETTA, LIA (1991): *Il primo romanzo di Italo Svevo: una scrittura della scissione e dell'assenza,* Messina, G. D'Anna.

FAVA GUZZETTA, L.: "Tra ipotetiche naturalistiche e istanze metadiscorsive: il primo romanzo *Una Vita*", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 153-159.

FEDERICI, CORRADO: "L'eccentricità e l'excentricità dei protagonisti sveviani", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 51-62.

FINOCCHARO CHIMIRRI, G.: "Italo Svevo e James Joyce. Mappa di un incontro memorabile", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 45-79.

FORTI, MARCO (1966): *Svevo Romanziere: con un inedito di Italo Svevo,* Milano, All'Insegna del Pesce D'Oro.

FURBANK, PHILIP NICHOLAS (1966): *Italo Svevo: the man and the writer,* London, Secker and Warburg.

FURST, LILIAN R.: "Italo Svevo's *La Concienza di Zeno* and Thomas Mann's *Der Zauberberg*", en *Contemporary-Literature*, Madison, winter 1968, 9, pp. 492-506.

FUSCO, MARIO (1984): *Itali Svevo. Coscienza e Realtà,* Palermo, Sellerio.

GATT-RUTTER, J. (1988): *Italo Svevo: a double life,* Oxford, Clarendon Press.

GATT-RUTTER, J. (1991): *Alias Italo Svevo,* Siena, Nouva Immagine.

GATT-RUTTER, JOHN (1996): *Itali Svevo, Samuel Spiers Schuler: die Texte Italo Svevos und seines Bruders Elio Schmitz über ihre Jungend in Deutschland, mit unveroffentlichten Dokumenten und einer Kurzbiographie Samuel Spiers,* Rienbeck, Browohlt Verlag.

GEERTS, WALTER: "Tra il dire e il fare – da Alfonso a Zeno", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 243-253.

GEERTS, WALTER: "Posizione di *Una vita*: Svevo, Nietzsche, la moda, la modernità", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 107-115.

GENCO, G.: "Letteratura e scrittura nella vita e nell'opera di Italo Svevo", *Otto/Novecento: Revista Quadrimestrale di Critica e Storia Letteraria,* anno XXIV, nº 3, (sett-dic 2000), pp. 107-128.

GIANNANTONIO, POMPEO: "La Trieste mitteleuropea di Svevo", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 67-78.

GIOANOLA, ELIO (1979): *Un killer dolcissimo: indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo,* Genova, Il Melangolo.

GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA: "La malattia della parola e l'io narrante (tra Pirandello e Svevo)", en VV.AA. (1984): *Il Romanzo di Pirandello e Svevo,* Agrigento, Vallecchi Editore, pp. 141-166.

GUERCIO, V. (1987): *La Cosciencia di Zeno,* Milano, Mursia.

GUIDI, ORETTA (1994): *Riflessioni sul matrimonio nel teatro di Svevo,* Firenze, L. S. Olschki.

HOLLINGTON, MICHAEL: "Svevo, Joyce and Modernist Time", en BRADBUY, M. AND MCFARLANE, J. (ed.), (1991): *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930,* Harmondsworth, Penguin Books, pp. 430-442.

JEULAND-MEYNAUD, MARYSE (1985): *Zeno e i suoi Fratelli: La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo,* Bologna, Patrón.

KRYSINSKI, WLADIMIR: "La coscienza, l'alterità e il discorso della narrazione in Italo Svevo", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 159-171.

LANGELLA, GIUSEPPE: "I due Vegliardi" en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992,* Firenze, Leo S. Olschki, pp. 501-517.

LANGELLA, G. (1995): *Il Tempo Cristalizzato: Introduzione al Testamento Letterario di Svevo,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

LAVAGETTO (1986): *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo,* Torino, G. Einaudi.

LEBOWITZ, NAOMI (1978): *Italo Svevo,* New Brunsswick, New Jersey, Rutgers University Press.

LEONE DE CASTRIS, ARCANGELO (1959): *Italo Svevo,* Pisa, Nistri Lischi.

LEONE DE CASTRIS, ARCANGELO (1995): *Il Decadentismo Italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio,* Roma, Laterza.

LUNETTA, MARIO (2002): *Invito alla lettura di Svevo,* Milano, Mursia.

LUTI, GIORGIO (1961): *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura del primo novecento,* Milano, Lerici.

LUTI, GIORGIO (1967): *Svevo,* Firenze, Il Castore.

LUTI, G. (1990): *L'ora di Mefistofele: Studi sveviani vecchi e nuovi,* Firenze, La Nuova Italia.

LUZI, ALFREDO: "*Una vita:* verso il moderno. Dalla scrittura alla crisi del soggetto", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 93-106.

MAIER, BRUNO (1961): *La personalità e l'opera di Italo Svevo,* Milano, U. Mursia.

MAIER, BRUNO (1966): *Motivi e caratteri dell'"epistolario" di Italo Svevo,* Trieste, Del Bianco Editore.

MAIER, BRUNO (ed.) (1973): *Lettere a Italo Svevo,* Milano, Dall'Oglio Editore.
MAIER, BRUNO (1980): *Italo Svevo*, Milano, Mursia.

MAIER, B. Y SVEVO FONDA, LETIZIA (ed.) (1981): *Iconografía Sveviana: scritti, parole e immagini della vita privata di Italo Svevo,* Pordenone, Studio Tesi.

MARCHI, MARCO (1980): *Italo Svevo oggi: Atti del Convegno, Firenze 3-4 Febrario 1979*, Firenze, Vallecchi Editore.

MARCHI, MARCO (1998): *Vitta scritta di Italo Svevo*, Firenze, Le Lettere.

MARTORANA, ANTONIO: "Il pensiero al suo misfatto. Empirismo pre-freudiano e *coazione a confessare* in un racconto giovanile di Italo Svevo", *Annali del Liceo Classico "G. Garibaldi" di Palermo,* n 31-32, (1994-1995), pp. 91-114.

MAXIA, SANDRO (1985): *Lettura di Italo Svevo,* Padova, Liviana Editrice.

MAXIA, SANDRO (1990): *Svevo e la prosa del novecento*, Roma, Laterza.

MAZZACURATI, GIUSEPPE (1998): *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo,* Torino, Giulio Einaudi.

MOISE, TUDOR: "*La coscienza di Zeno:* poetica e propedeutica", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 149-158.

MOLONEY, BRIAN (1974): *Italo Svevo: A Critical Introduction,* Edinburgh, Edinburh University Press.

MOLONEY, B.: "Sentimental Ulysses: Sterne, James Joyce and Italo Svevo", en HANNE, MICHALE (ed.) (1993): *Literature and Travel,* Amsterdam, Rodopi, pp. 111-121.

MOLONEY, BRIAN: "Svevo e Joyce: affinità elettive", en VV.AA. (1984): *Il Romanzo di Pirandello e Svevo*, Agrigento, Vallecchi Editore, pp. 91-106.

MOLONEY, BRIAN (1998): *Italo Svevo narratore,* Gorizia, Librería Editrice Goriziana.

MONTALE, EUGENIO (1976): *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore.

MORETTINI BURA, MARIA ANTONIETTA: "Il *Diario per la fidanzata* e la vita "letteraturizzata"", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 223-241.

NAPOLITANO, GIUSEPPE (1991): *La novella del buon vecchi e della bella fanciulla: e altre questioni di critica sveviana,* Firenze, Firenze Atheneum.

NEIGER, ADA: "I rituali dell'interazione nel romanzo *Una vita*", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 175-183.

O'NEILL, JOHN: "La maternità di Zeno, ovvero la modernità infinita", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978*, Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 117-128.

PADOVANI, GISELLA: "Delitto e castigo in un racconto di Italo Svevo", *Sicolorum Gymnasium*, 1995, vol. 48, nº 1-2, pp 371-380.

PALMIERI, GIOVANNI (1994): *Schmitz, Svevo, Zeno: storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani.

PALUMBO, MATTEO (1976): *La Coscienza Di Zeno, Negazione e utopia tra "Una Vita" e "Senelità",* Napoli, Liguori.

PALUMBO, MATTEO: "Svevo e i suoi autori", *MLN: Modern Language Notes*, January 1996, vol. III, nº 1, pp. 1-30.

PAOLINI GIACHERY, NOEMI (1993): *Italo Svevo: Il superuomo dissimulato*, Roma, Studium.

PETRONI, FRANCO (1976): *L'Inconscio e le Strutture Formali: Saggi su Italo Svevo*, Padova, Liviana.

PETRONI, FRANCO (1998): *Le parole di traverso: ideologia e linguaggio nella narrativa del primo novecento*, Milano, Jaca Book.

PETRONIO, G. (1988): *Il caso Svevo*, Palermo, Palumbo.

PIMPINELLI, PAOLA: "Le "favolette" di Mario Samigli. Intorno a uno Svevo minore", en CACCIAGLIA, N. E FAVA GUZZETTA, L. (coord.) (1994): *Italo Svevo scrittore europeo: Atti del Convegno Internazionale, Perugia 18-21 Marzo 1992*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 487-499.

PORCELLI, BRUNO (1975): *Momenti dell Antinaturalismo: Fogazzaro, Svevo, Corazzini*, Ravenna, Longo.

PUPPA, PAOLO: "Svevo e Pirandello: due Forme di Senilità", en VV.AA. (1984): *Il Romanzo di Pirandello e Svevo,* Agrigento, Vallecchi Editore, pp. 65-90.

RABKIN, LESLIE Y. (1991): *Literature and Psychology,* Providence, RI (L & P).

RICCIARDI, MARIO (1972): *L'Educazione del Personaggi nella Narraiva di Italo Svevo,* Palermo, S. F. Flaccovio.

RICCIRDI, MARIO: "Tempo e scrittura attraverso i romanzi di Svevo", en VV.AA. (1984): *Il Romanzo di Pirandello e Svevo,* Agrigento, Vallecchi Editore, pp. 125-140.

RIMINI, RUGGERO (1974): *La morte nel salotto: guida al teatro d'Italo Svevo,* Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi.

RODRÍGUEZ FIERRO, MERCEDES (1989): *El tema del silencio y crisis del estado liberal como expresión de la obra de Italo Svevo,* Madrid, Universidad Complutense.

RODRÍGUEZ FIERRO, MERCEDES: "Los primeros capítulos de *La Coscienza di Zeno.* El umbral de la memoria", *Cuadernos de Filología Italiana,* 1999, nº 6, pp. 209-221.

RÖGGLA, K.: "unsere gesamtgesundheit (svevo-preis-rede)", *Akzente,* 2001, junio, 48, Helf 3, pp. 256-261.

RUSSEL, CHARLES C. (1978): *Italo Svevo: the writer from Trieste: reflections on his backround and his work,* Ravenna, Longo.

SACCONE, E.: "Dati per una storia del primo Svevo (1880-1889)", *La Rassegna della Letteratura Italiana,* LXVI, 3 (sett-dic 1962), pp- 483-512.

SACCONE, E.: "Il primo racconto di Italo Svevo (II)", *Filologia e Letteratura,* 1966, XII, fase II, pp. 200-218.

SACCONE, EDUARDO (1973): *Commento a "Zeno",* Bologna, Il Mulino.

SACCONE, E. (1978): "i vecchi e i giovani, i vecchi giovani, i giovani vecchi: amore e morte in una (tragi)commedia di Svevo", *Befalgor,* XXIX, pp 573-586.

SACCONE, E. (1977): *Il poeta travestito: otto scritti su Svevo,* Pisa, Pacini.

SACCONE, EDUARDO: "Antinomie e correzione", en BONDURI, ATTILIO (1979): *La Crítica su Italo Svevo nelle Biblioteche Triestine 1892-1978,* Trieste, Comitato per le Celebrazioni Sveviane, pp. 81-92.

SACCONE, E.: "Il giorno e la notte. Riflessioni sulla *Novella* di Svevo", *MLN: Modern Language Notes,* January 1998, vol. 113, nº 1, pp. 108-120.

SALIBRA, LUCIANA (1990): *Lessicologia d'autore: studi si Pirandello e Svevo,* Roma, Edizione dell'Ateneo.

SAVELLI, G. (1998): *L'ambiguità necessaria. Zeno e il suo lettore*, Milano, Franco Angeli.

SCARPELLI, UBALDO (1938): *Italo Svevo l'artista e l'opera: nel primo decennio de la morte (1928-1938),* Trieste, Editrice Moderna.

SCHÄCHTER, ELIZABETH: "The Don Juan Archetype in Svevo's Three Novels", en SCHÄCHTER, ELIZABETH (1999): *The Svevo Papers, Occasional Papers 3*,London, Centre for Italian Studies.

SCHÄCHTER, E.: "Origin and Identity. Essays on Svevo and Trieste", *L'Indice dei Libri del Messe,* gennaio 2002, ann0 XIX, nº 1, p. 14.

SECHI, MARIO (2000): *Il giovane Svevo: un autore "mancato" nell'Europa di fine ottocento,* Roma, Donzelli.

SPAGNOLETTI, GIACINTO (1978): *La Coscienza di Zeno di Italo Svevo,* Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

SPAGNLETTI, GIACINTO (1986): *Svevo: ironia e nevrosi,* Massa, Memoranda.

SPAGNOLETTI, GIACINTO (1991): *Svevo: da "Una Vita" a "La Coscienza di Zeno",* Modena, Mucchi.

STERNBERG, FEDERICO (1929): *L'arte e la personalità di Italo Svevo,* Trieste, Casa Editrice "La Vedetta Italiana".

STERNBERG, F. (1932): *Italo Svevo,* Udine, G. Chesa Editore.

STUSSI, S.: "Divagazioni a proposito del libro di Flavio Catenazzi su *L'Italiano di Svevo*", *Studi e Problemi di Critica Testuale,* Bologna, ottobre 1997, 2º semestre, nº 55, pp. 135-146.

SVEVO, ITALO (1990): *James Joyce,* Barcelona, Argonauta.

TELLINI, G. (1973): *L'Avventura di Malomba e altri saggi,* Roma, Bulzoni.

TESTA, ANTONIO (1968): *Italo Svevo,* Ravenna, Longo.

TUSCANO, P. (1985): *L'Integrazione imposibile. Letteratura e vita in Italo Svevo,* Milano, Istituto Propaganda Libraria.

VERBARO, CATERINA (1997): *Italo Svevo,* Catanzaro, Rubbettino.

VITTORINI, ELIO: "Italo Svevo – *Una vita*", en LERICI, C. M. (ed.) (1958): *Antologia di Solaria,* Milano, pp. 159-173.

WEIS, BENO (1987): *Italo Svevo,* Boston, Twayne Publishers.

ZATTA, JANE: “The Sentimental Journeys of Laurence Sterne and Italo Svevo”, en *Comparative Literature*, Fall 1992, vol. 44, Issue 4, p. 361, 19 p.

BIBLIOGRÁFICA SUPLEMENTARIA

ADORNO, Th. W. (1983): *Teoría Estética,* Barcelona, Orbis, 1920.

AGUIAR E SILVA, V. M. (1975): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

ALBADALEJO, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.

ALLEGRA, G. (1986): *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo europeo*, Madrid, Encuentro.

ASENSI, M. (1991): *La teoría fragmentaria del círculo de Iena: Friedrich Schlegel,* Valencia, Amós Belichón.

ASENSI, M. (1996): *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis.

ASENSI, M. (1998): *Historia de la teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Banch.

BAJTIN, M. M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BAQUERO GOYANES, M. (1988): *Qué es la novela. Qué es el cuento,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

BAQUERO GOYANES, M. (1989): *Estructura de la novela actual,* Madrid, Castalia.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992): *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.

BLOOM, H. (1994): *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

BOBES NAVES, Mª DEL C. (1985): *Teoría general de la novela: semiología de la Regenta*, Madrid, Gredos.

BOBES NAVES, Mª DEL C. (1993): *La Novela*, Madrid, Síntesis.

BOCOLA, S. (1999): *El arte de la modernidad,* Barcelona, Serbal.

BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1975): *La novela*, Barcelona, Ariel.

BRADBURY, M. and MCFARLANE, J. (ed) (1991): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930,* London, Penguin.

BROWN, D. (1989): *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature. A Study in Self-Fragmentation,* London, The MacMillan Press Ltd.

BÜRGER, P. (1987): *Teoría de la Vanguardia,* Barcelona, Península.

CEPEDELLO SORIANO, M. P. (2007): *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

CHATMAN, S. (1990): *Historia del discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine,* Madrid, Taurus.

CIRLOT, J. E. (1969): *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle.
CON DAVIS, R. (1986): *Contemporary Literary Criticism, Modernism through post-Structuralism*, New York and London, Longman.

CURTIUS, E. R. (1981): *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F.C.E., 2 vols.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996) *Diccionario de términos literarios,* Madrid, Alianza.

ETIEMBLE (1977): *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus.

FERNÁNDEZ GARRIDO, Mª. R.: "Los sueños en la novela griega: Caritón de Afrodisias y Jenofonte de Éfeso", en *Habis*, v. 34, 2003, p. 345-364.

FERNÁNDEZ GARRIDO, Mª. R.: "Los sueños en la novela griega: Longo", en *Habis*, v. 35, 2004, p. 343-353.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. y HERMOSILLA ÁLVAREZ, Mª. A. (ed) (2004): *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visos.

FOKKEMA, D. and IBSCH, E. (1987): *Modernist Conjectures,* London, C. Hurst and Company.

FOKKEMA, D. (1992): *Teorías de la literatura del siglo XX : estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica,* Madrid, Cátedra.

FORSTER, E. M. (1990): *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate.

FRIEDMAN, N. (1975): *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press.

GARCÍA GUAL, C. (1972): *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.

GARCÍA PEINADO, M. Á. (1998): *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco Libros.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996): *El texto narrativo,* Madrid, Síntesis.

GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

GENETTE, G. (1993): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lurnen.

GENETTE, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.

GENETTE, G. (2000): *La obra de arte*, Barcelona, Lurnen.

GUILLÉN, C (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUILLÉN, C (1998): *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.

GULLÓN, R. (1976): *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.

GULLÓN, R. (1980): *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch.

GULLÓN, R. (1983): *El tiempo en la novela*, Madrid, Gredos.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. Á.: "Teoría de la literatura y antropología social: un espacio de confluencia", en *Etnoliteratura, una antropología de ¿lo imaginario?*, de la Fuente, M. y Hermosilla, M. Á. (eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, p. 187-203.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. Á. [et al.] (1999): *Visiones del paisaje*, Actas del congreso *Visiones del paisaje*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

JAUSS, H. R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.

JUNG, C. G. (1983): *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza.

KRISTEVA, J. (1981): *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Mª I. (2001): *Los géneros narrativos*, Granada, La Vela.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Mª I. (2008): *Tópico literario, teoría y crítica*, Madrid, Arco Libros.

LUKÁCS, G. (1970): *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.

MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á., RAMÍREZ DE VERGER JAÉN, A. y ZAMBRANO CARBALLO, P. L. (2000): *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Huelva, Universidad de Huelva.

MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á.: "Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica", en *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, v. 6, 2002, p. 251-256.

MONTES DONCEL, R. E. (2001): *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

ORTEGA Y GASSET, J.: "La doctrina del punto de vista", *El tema de nuestro tiempo,* en *Revista de Occidente,* Madrid, 1923, p. 93-107.

PAZ, O. (1993): *Los Hijos del Limo,* Barcelona, Seix Barral.

POUILLON, J. (1970): *Tiempo y novela,* Buenos Aires, Paidós.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

PRIETO, A. (1975): *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.

REALE, G. (1992): *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Barcelona, Herder.

REIS, C. y LOPES, A. C. (1991): *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.

RICOEUR, PAUL (1995): *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción,* Madrid, Siglo XXI Editores.

SANDKÜHLER, H. J. (1999): *Mundos posibles. El nacimiento de una nueva mentalidad científica,* Madrid, Akal.

SCHMELING, M. (ed.) (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa.

SCHWARTZ, S. (1985): *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and the early 20th Century Thought*, Princeton, Princeton University Press.

SEGAL, N.: "*Style Indirect Libre* to Stream-of-Consciousness: Flaubert, Joyce, Schnitzler, Woolf", en COLLIER, P. and DAVIES, J.: *Modernism and the European Unconscious,* Cambridge, Polity Press, 1990, pp. 94-114.

SEGRE, C. (1976): *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta.

SELDEN, R. (1985): *La Teoría Literaria Contemporánea,* Barcelona, Ariel.

SENABRE, R. (2005): *Metáfora y novela*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid.

SULLÁ, E. ed. (2001): *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.

TACCA, O. (1978): *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.

TODOROV, T. (1970): *Análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

TODOROV, T. (1971): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.

TOMACHEVSKI, B. (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.

TORRES SERRANO, E.: "Literatura general y literatura comparada", en *Manual de teoría de la literatura*, Sevilla, Algaida, 1996, v. 1, p. 139-154.

TORRES SERRANO, E.: "Literatura comparada. (Revisión de un concepto)", en *Revista de Literatura*, 1997, v. LIX, nº 118, p. 365-385.

TORRES SERRANO, E. (1998): *La poesía de Grecia y Roma. Ejemplos y modelos de la cultura literaria moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

TORRES SERRANO, E.: "La literatura comparada hoy", en *Estudios Filológicos Alemanes*, 2003, v. 3, p. 13-21.

TORRES SERRANO, E.: "El dolor y la belleza", en *Actas del Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, nº 5, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2006, p. 9-16.

VARGISH, Th. and MOOK, D. E. (1999): *Inside Modernism. Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven and London, Yale University Press.

VERSTRAETE, G. (1992): *Critical Distance: Fragmentation from Friedrich Schlegel to James Joyce*, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services.

VILLANUEVA, D. (1989): *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcas D. L.

VILLANUEVA, D. (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.

VILLANUEVA, D. (coord.) (1994): *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.

VILLANUEVA, D. (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.

WELLEK, R. (2002): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

YOUNG, E. (1918): *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith Morley, Manchester.

ZAMBRANO CARBALLO, P. et al. (2006): *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla, Ediciones Alfar.