

NIETZSCHE COMO SÍMBOLO: THOMAS MANN Y LA TRAGEDIA ALEMANA

Nietzsche as symbol: Thomas Mann and German tragedy

Enrique Gavilán

Universidad de Valladolid

RESUMEN: Nietzsche ejerció una influencia decisiva, casi una fascinación, sobre Thomas Mann. Desde que en los años veinte abandonó el conservadurismo nacionalista, el filósofo se convirtió en punto de referencia, espejo y modelo que le ayudó a entender aquella «traición» como una forma de fidelidad. El presente ensayo se centra en *Doktor Faustus*, la novela de Mann, evocación minuciosa y enigmática de Nietzsche como símbolo trágico de la catástrofe alemana, intento de establecer las raíces de una dualidad que se extiende por cada página de aquel texto.

Palabras clave: Friedrich Nietzsche – Thomas Mann – tragedia – *Doktor Faustus*

ABSTRACT: Nietzsche exerted a decisive influence, almost a fascination, on Thomas Mann. Since in the 1920s he gave up nationalist conservatism, the philosopher became the benchmark, mirror and model that helped him to understand that «betrayal» as a form of faithfulness. This essay keeps its focus on Mann's novel *Doktor Faustus*, thorough and enigmatic evocation of Nietzsche as tragic symbol of the German catastrophe and attempt to establish the roots of a duality spread through each page of that text.

Keywords: Friedrich Nietzsche – Thomas Mann – Tragedy – *Doktor Faustus*

Cuando la revista *Estudios Nietzsche* me sugirió la posibilidad de escribir un artículo sobre las relaciones entre Thomas Mann y Friedrich Nietzsche, elegí el ángulo de la influencia del filósofo sobre el escritor, con atención a su novela más polémica, *Doktor Faustus*¹, una evocación minuciosa y enigmática de

¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, en GW, VI, 1990. Citaré los textos de Thomas Mann según la edición de obras completas, *Gesammelte Werke in Dreizehn Bände*, ed. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990, con la abreviatura GW, el volumen en números romanos y la página o páginas. Las traducciones, si no se

Friedrich Nietzsche como símbolo trágico de la catástrofe alemana. Elegí ese camino por razones obvias que además coincidían con mi interés en una obra de la que me había ocupado ya en otras ocasiones.

Sin embargo, a medida que avanzaba me convenía menos el camino emprendido. Me costó advertir la causa, pero acabé reconociendo que el error era intentar un resumen *enciclopédico* de la irradiación de Nietzsche sobre Mann. No sólo empobrecía así un campo demasiado amplio para las dimensiones del artículo, sino que mi exposición resultaba innecesaria por redundante; se había hecho ya suficientes veces². Convenía renunciar a un artículo *enciclopédico*. Para que resultara solvente hubiese requerido el espacio de un libro. En su lugar abordaría las relaciones Mann-Nietzsche desde un ángulo limitado que permitiera prescindir de los demasiados asuntos que incluiría una presentación completa del mapa cambiante y casi inabarcable de la influencia de Nietzsche y la fascinación de Mann. Quizás así conseguiría dar coherencia y organicidad al texto. Si observaba con atención lo escrito la pregunta clave estaba ya presente, sólo que desplazada del eje: ¿por qué Thomas Mann había convertido a Nietzsche en protagonista de su obra central, como compositor atormentado por una lucidez casi sobrehumana?

Al calificar *Doktor Faustus* como obra *central* de su autor no pretendo situarla en la cumbre de su creación *literaria*, por delante de *La montaña mágica* o *Buddenbrooks*. La cuestión de la preeminencia artística es irrelevante para lo que quiero plantear aquí. En la relación permanente, siempre tortuosa y contradictoria de Mann con su identidad alemana y todo lo que significaba para él, *Doktor Faustus* constituye su obra más expresiva, la que presenta con más intensidad (aunque no con la misma claridad) las dificultades para dar forma a esa identidad. Entre otros factores, ése, la centralidad de la «cuestión alemana», iba a hacer de ella su novela más polémica. Todo lo cual se acentuaba por el momento de su escritura, el final de la Guerra, el momento del juicio y la *sentencia*.

En este sentido *Doktor Faustus* sería para su autor el equivalente tardío de lo que había sido *Tonio Kröger* durante la mayor parte de su carrera, no su obra más importante desde un punto de vista literario, pero sí la que mejor caracterizaba su posición como artista y por ello su obra predilecta³. Habría una diferencia con el papel que desempeñaría más adelante la novela fáustica. La historia de Leverkühn no quedaba limitada, como *Tonio Kröger*, a la

indica lo contrario, son obra del autor de este texto.

2 Entre nosotros, muy recomendable: Joan B. Llinares, «Filosofía y literatura: Nietzsche y Thomas Mann», en Eugenio Fernández García (ed.), *Nietzsche y lo trágico*, Madrid: Trotta, 2012, pp. 159-188.

3 «die Geschichte ..., die noch heute vielleicht von allem, was ich schrieb, meinem Herzen am nächsten steht...», decía de *Tonio Kröger* en 1930, cf. «Lebensabriß», GW XI, 115.

relación entre arte y vida, sino que se proyectaba en otras dimensiones, sobre todo, la política. Sería una combinación de *Kröger* y las *Consideraciones de un no político*⁴, pero en coordenadas diferentes, *aunque no del todo*.

¿PERO QUÉ CLASE DE NIETZSCHEANO?

Una y otra vez Mann destacó la *Trinidad* que desde muy temprano había ejercido sobre él una influencia decisiva: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. A cada una de las tres luminarias le dedicó uno o varios ensayos en exclusiva, aparte de innumerables referencias en los textos autobiográficos, la correspondencia, los ensayos o la ficción. De las tres figuras, Nietzsche parece la esencial, sobre todo a partir de 1922, al lado de Goethe, modelo artístico y vital. No obstante, me atrevería a situar al filósofo más próximo a su alma, de la misma forma que Leverkühn le resulta más cercano que el inquietante protagonista de *Lotte in Weimar*.

Sería equivocado presentar a Mann como «un nietzscheano» al uso, un seguidor de sus ideas entendidas de una forma más o menos ortodoxa. Desde luego no es el enésimo discípulo de Zarathustra, ni uno más entre los literatos inspirados por el filósofo, de Jack London a André Malraux, pasando por O'Neill, Camus, o Gottfried Benn, ni mucho menos un histrión a lo d'Annunzio. En Mann existe una singular afinidad con la figura de Nietzsche, clave para entender su retrato como compositor en *Doktor Faustus*.

No es mi propósito catalogar aquí todo aquello que pone de manifiesto la huella de Nietzsche en la obra de Mann, pero sí conviene señalar algunos rasgos. Del filósofo provienen conceptos y temas cardinales, como apolíneo/dionisiaco, cultura/civilización, *artista (Künstler)/escritor (Schriftsteller)* y cómo se sitúan frente a la vida, tema central de muchos relatos, bien de forma expresa -*Tonio Kröger, Muerte en Venecia, Lotte en Weimar*-, bien de forma simbólica -*Felix Krull, Tristan, Alteza Real*-. La obra de Nietzsche le inspira también personajes y situaciones: el sacerdote asceta de la *Genealogía de la Moral* da lugar al Savonarola de *Firenze*; el filósofo es, a su vez, la matriz de Adrian Leverkühn.

El estilo de pensamiento mismo está marcado por la influencia nietzscheana, el perspectivismo sistemático, el dominio de la interpretación frente a la metafísica del *hecho*, la ironía y la distancia que recorren las páginas de Mann; el dominio de la *sospecha*, la estrategia genealógica, la sutileza extrema del psicólogo. Estos rasgos nietzscheanos contribuyen a la extraordinaria complejidad del narrador y a la riqueza de matices del ensayista.

Nietzsche aparece también en la escritura, de una concentración

4 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, GW XII, 9-589 (en adelante, me referiré a ella simplemente como *Betrachtungen*).

implacable, que apenas deja remansos al lector, y presenta al mismo tiempo carácter musical, el ritmo, el vértigo, la sorpresa, la variedad de registros y tonalidades, la mezcla de concentración y soltura, la multiplicación de puntos de vista, la simulación de voces, la inagotable riqueza de matices, el recurso a los *Leitmotive*.

Y sin embargo, en las relaciones entre los dos autores parece más certero hablar de *afinidad* que de *influencia*⁵. Aunque en Nietzsche no pueda separarse al personaje de sus ideas -Mann sería el último en hacerlo-, la influencia, más bien la fascinación, surge tanto del pensamiento como de la personalidad, de su grandeza y de su destino. Dicho en términos *weberianos*, Nietzsche habría sido para Mann, menos un «profeta de misión» que un «profeta ejemplar»⁶, sobre todo a partir del año veintidós, con el pronunciamiento a favor de la República de Weimar. Desde ese momento la figura de Nietzsche resulta esencial para explicarse, no ya la articulación de arte y vida, la música, el Romanticismo, Wagner y Schopenhauer, sino sobre todo, a sí mismo y su relación con la política alemana, que a partir de la Guerra se había vuelto para Mann cuestión capital.

¿Por qué Nietzsche despierta esa fascinación? Aparte de la admiración intelectual y de la simpatía personal, un rasgo muy característico de Thomas Mann, constante a lo largo de su vida, contribuyó a esa afinidad: la tendencia a las dualidades, a las contradicciones incluso, y las tensiones internas que provocaba. Atraído y repelido por la enfermedad y la muerte, cautivado y espantado por las sombras que habitan el Romanticismo alemán, irá al exilio por «degradar» el nombre de Wagner en uno de los más extraordinarios ensayos que se le han dedicado jamás al compositor. Pudo ocupar alternativa o incluso simultáneamente posiciones opuestas: conservador y progresista, decadentista y antidecadentista, poeta e ironista, naturalista y simbolista. A la vez el cosmopolita y el perpetuo provinciano que lleva Lübeck consigo, como Leverkühn llevaba Aschensachsen; el profundamente alemán considerado *antialemán* por muchos compatriotas; el ciudadano norteamericano que llega a afirmar: «Donde yo estoy está Alemania»⁷. Esa dualidad se proyecta igualmente en las novelas, historia y mito, verdad y ficción, a la vez Settembrini y Nafta, Zeitblom y Leverkühn.

5 De Nietzsche sobre Mann y a la inversa. El modo en que Nietzsche fue leído y glosado por literatos como él ha configurado la imagen del filósofo.

6 El «profeta de misión», como encargado de dios, proclama la existencia y la voluntad de un dios y exige obediencia como deber ético; Mahoma sería el arquetipo. Por el contrario, el «profeta ejemplar» (Buddha) *muestra* a otros el camino hacia la salvación *con su propio ejemplo*. Cf. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1980 (5ª edición), pp. 273.

7 Cf. Hinrich Sifkin, «Mann as Essayist», en Ritchie Robertson (ed.), *Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 217.

Las ideas de Nietzsche, su trayectoria, la ironía acerada de su escritura le ayudaron a articular y a explicar las contradicciones de su propia vida y de su obra. En particular, su torturada relación con el Romanticismo. En la fascinación que ambos autores sentían por Wagner y Schopenhauer latía una fuerza de gravitación similar. Nietzsche la denominó «el aroma fáustico, cruz, muerte y sepulcro»⁸. Mann hablaba de «simpatía con la muerte», expresión que consagra en *La montaña mágica*⁹, un mundo atravesado por la gravitación *simpática* de la muerte. El conflicto con el impulso contrario en favor de la vida se desarrolla en el protagonista.

[...] una especie de historia pedagógica en la que un joven perdido en un lugar moralmente peligroso, situado entre dos educadores igualmente pintorescos, un humanista italiano, hombre de letras, elocuente y progresista, y un místico sospechoso, reaccionario y abogado de la irracionalidad –al buen muchacho le toca elegir, entre las fuerzas de la virtud y la seducción, entre el deber y el servicio a la vida y la fascinación de la descomposición, a la que no resultaba ya antes insensible; y la expresión “simpatía con la muerte” era un elemento temático de la composición.¹⁰

Unos años antes, en las *Betrachtungen*, de las que procede la cita anterior (durante la Guerra, *La montaña mágica* había quedado interrumpida), Mann otorgaba un significado capital a la *simpatía con la muerte*. La asociaba al *Romanticismo*¹¹, a la música, a Alemania, a la *Kultur*, amenazadas por aquello que identificaba con Democracia y Civilización, es decir, Francia e Inglaterra, cuyo triunfo acabaría con todo aquello y liquidaría así el espíritu alemán¹².

La tensión entre *Simpatía con la muerte* y voluntad de resistirla la percibía en Nietzsche de forma ejemplar, entre la fascinación por el *aroma fáustico* y su superación, la afirmación de la vida. Ahí radican las claves de una afinidad que se intensificará con el paso de los años. Aunque el interés en el filósofo se mantuviera, el centro de atención se fue desplazando. Pueden distinguirse tres etapas, separadas por la Guerra y el respaldo a Weimar. Cada una se caracteriza por una relación diferente con la política: ausente en la primera, conservadora

8 Aquello que le atraía de Wagner y Schopenhauer era «*der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruf*» (Carta a Erwin Rohde, 8-X-68, cf. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studien Ausgabe in 8 Bänden*, Band 2 *September 1864-April 1869*, Munich: De Gruyter, 2003, pp. 323). Thomas Mann cita la frase con frecuencia; por ejemplo en las *Betrachtungen*, *op. cit.*, pp. 147 y 541.

9 En realidad, aparece por primera vez en una carta a su hermano Heinrich (8-XI-1913), pero procede de los borradores de la novela.

10 Así caracteriza el borrador de la futura novela en *Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 424.

11 «*Sympathie zum Tode ... Formel und Grundbestimmung aller Romantik?*», *Ibid.*

12 «Die Weltdemokratie, das Imperium der Zivilisation, die ‚Gesellschaft der Menschheit‘ ... der deutsche Geist würde aufgehen und verschwinden darin, er wäre ausgetilgt, es gäbe ihn nicht mehr», GW, XII, 39.

en la segunda y democrática en la última. Aunque este tercer período podría subdividirse, desde el punto de vista de las relaciones con Nietzsche presenta suficiente homogeneidad.

En la primera etapa, entre la provincia y la gran ciudad, Lübeck y Múnich, Mann se mantuvo en general ajeno a la política; sus preocupaciones se centraron en la creación literaria y las relaciones paradójicas entre el arte y la vida. La Guerra despertó un nuevo interés por lo público, lo cual no deja de resultar llamativo, dado que la obra en la que se plasmó, las *Betrachtungen*, se titulaban precisamente «Consideraciones de un *no-político*». Ésa era justamente la perspectiva de un autor que irrumpía así en un terreno nuevo para él. Quería advertir del peligro que para el arte, la cultura, el pensamiento representaba la *Zivilisation* de los *demócratas* ingleses y franceses. Frente a su amenaza se levantaba la resistencia de una Alemania que identificaba con la *Kultur*. El libro lo convirtió en campeón de los nacionalistas conservadores, muchos de los cuales veneraban la *trinidad thomasmanniana*, Schopenhauer-Wagner-Nietzsche, paradigma de la *Kultur* amenazada.

Pocos años después de la Guerra, en octubre de 1922, Thomas Mann cambió su posición pública. En un discurso de homenaje a Gerhart Hauptmann por su sexagésimo cumpleaños en la *Beethovensaal* de Berlín manifestó su respaldo a la República de Weimar¹³. El giro resultó escandaloso para los nacionalistas conservadores que se creyeron traicionados e interpretaron el viraje como resultado de simple oportunismo. Sin embargo, el novelista no lo entendió como una desertión. No era una *retractación* de las *Betrachtungen*, ni en la forma ni en el contenido. Reconocía a la República de Weimar, no como institución hostil a la tradición alemana, enemiga de la *Kultur* – como afirmaban los nacionalistas –, sino como síntesis de democracia y Romanticismo, único terreno viable de la vida pública, frente al nacionalismo retrógrado y enloquecido de los conservadores (el atentado contra Walther Rathenau se había producido pocos meses antes). Mann seguía identificándose con buena parte de las *Betrachtungen*. Volvería a ellas a la hora de explicar a Alemania, a su tradición artística y a sí mismo. Y aquí es donde el ejemplo de Nietzsche desempeñaría un papel decisivo, tal como refleja un discurso posterior que analizaré a continuación. En todo caso, la proclamación a favor de Weimar no le sería perdonada por quienes la consideraron una traición. El rencor contra el «renegado» se traduciría en una hostilidad crónica de una parte de la intelectualidad alemana, que se mantuvo tras la Guerra, y afloró en la recepción de *Doktor Faustus*.

13 El texto se publicó poco después en *Die neue Rundschau* con el título «Von deutscher Republik», GW, XI, 809-852.

Se atiende sobre todo al ensayo que Mann dedicó a Nietzsche en 1947, «La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia»¹⁴, sin duda crucial; aún más por la fecha. Aquello que *iluminaba a esa filosofía* –la experiencia del nacionalsocialismo–, parecía envolver al padre de Zarathustra en una oscuridad siniestra y culpable. No pretendo discutir la relevancia de ese texto, sin duda el ensayo más importante que Mann consagró al filósofo. Resultaría ridículo minimizarlo en un trabajo que explora su influencia, y que atiende en particular al diagnóstico del «problema alemán», elemento clave de la relación entre los dos autores. Sin embargo, aquí me interesa un texto más breve, anterior al ascenso de Hitler, estrechamente vinculado al giro de 1922, clave para entender la relación de Leverkühn con Nietzsche.

El 15 de octubre de 1924 la *Nietzsche Gesellschaft* organizó un concierto en la gran sala del Odeón para celebrar el octogésimo aniversario del filósofo¹⁵. El acto comenzó con un discurso de Thomas Mann, miembro de la junta directiva, publicado poco después en *Ariadne*, el anuario de la *Nietzsche Gesellschaft*. El texto fue acogido con mucha frialdad en medios nietzscheanos, en particular por el «Archiv», con Elisabeth Förster-Nietzsche a la cabeza. Desde el viraje en favor de Weimar se sentían traicionados por quien habían creído su más brillante paladín. Con el nuevo discurso, que reivindicaba la «traición» invocando al mismísimo Nietzsche en su descargo, la ofensa debió resultar insoportable.

El texto reinterpretaba al filósofo y su relación con el Romanticismo (Wagner y Schopenhauer), el significado de la música como emblema de lo alemán y los peligros que allí acechaban. Aunque se trataba de un discurso breve, la diversidad de los temas y la novedad de los enfoques resulta notable. Sin la habilidosa escritura de su autor, la complejidad habría resultado inabordable, más aún como preludeo a un concierto con Beethoven y Chopin en las manos de Edwin Fischer, por entonces en su apogeo. El discurso constituía una especie de aclaración adicional a *Zur Republik*, apoyado esta vez en Nietzsche. Anticipa cosas de *Doktor Faustus* y ayuda a comprender mejor el otro yo de Leverkühn.

Algunos argumentos son aquí más nítidos que en el gran texto de 1947, porque no es una valoración general ni ha de atender a la «responsabilidad» por la presunta paternidad de ciertas ideas nazis (la *Blonde Bestie* y demás), cuestión nada sencilla después de la Guerra, complicada con la polémica en torno a la responsabilidad o *inocencia* del «exilio interior». En el discurso del 47 el principal reproche al filósofo es la exaltación sin cortapisas de la *vida*

14 «Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung», GW, IX, 675-713.

15 Como curiosidad, integraba el programa una obra llamada a desempeñar un papel brillantísimo en *Doktor Faustus*, que Mann escribiría muchos años más tarde, la *Sonata op. III* de Beethoven, interpretada por Edwin Fischer.

a costa del *espíritu*. No obstante, en él se destaca la distancia entre la finura estética de Nietzsche y el populismo chabacano y trivial de los nazis¹⁶.

La reinterpretación se inspiraba en una obra de Ernst Bertram, muy cercana a las *Betrachtungen*¹⁷. Dos rasgos de ese libro influyeron decisivamente en Mann: la desmesurada libertad con la que interpretaba al filósofo («el tratamiento *mitológico*» que bien podría denominarse «arbitrario»¹⁸) y la reivindicación de la traición a la letra como fidelidad al espíritu. El capítulo séptimo, «*Judas*», aparecía encabezado por una frase de Hebel que anticipaba esa paradójica lealtad -«Judas es el más fiel de todos»-. La idea resultaría esencial para Mann. La «traición» de Judas-Nietzsche al Maestro (Cristo-Wagner) habría constituido el requisito de la inmólación del Salvador, una forma suprema de fidelidad por parte del *traidor*, que implicaba la oblación de sí mismo. La tesis provenía de una leyenda gnóstica¹⁹. Bertram la trasladó al caso Nietzsche. Sostenía incluso que la enfermedad había sido un sacrificio voluntario del filósofo, un salto más allá de los límites de la racionalidad.

Hasta entonces Mann había recurrido a Nietzsche en el terreno de la estética. A partir de este momento lo utilizará también en el de la política. La argumentación de Bertram, le ayudó a explicar su propio *giro* en favor de la República, sobre el modelo de Nietzsche. Mann daría una formulación plástica

16 «Der Faschismus als Massenfäng, als letzte Pöbelei und elendestes Kultur-Banausentum, das je Geschichte gemacht hat, ist dem Geiste dessen, für den alles sich um die Frage, Was ist vornehm? drehte, im tiefsten fremd», GW IX, 703.

17 Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlín: Bondi, 1918. Las referencias se refieren a la traducción inglesa que cito más adelante.

18 Así lo hace Walter Kauffmann: «Bertram sought to achieve deliberately through the cultivated incoherence of his chapters and a willful disregard for the sequence of Nietzsche's thought -even for the immediate context of his utterances. In his Introduction, Bertram renounced the very possibility of historiography: because it must needs involve a measure of interpretation, we cannot hope for more than, legend», Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, 1974, p. 13.

19 «... the poetic legend in which Judas appears as the other half of the balance in the great work of Redemption, as the second dark sacrifice of the New Covenant. Here Judas sacrifices himself knowing that the scripture must be fulfilled and that, if he does not do what is preordained, the work of Redemption will remain undone and the entire, breathing Creation will be condemned to meaninglessness; he sacrifices himself by consciously taking upon himself the most dreadful curse in the world and betraying him who must be betrayed. In this legend, Jesus recognizes the sacrifice Judas brings to him and to his work of redemption, he knows that for a moment the fate of the entire world rests in Judas's hands; if they refuse to do what is written, if they recoil at the, woe unto that man by whom the Son of man is betrayed! then the sacrifice on the cross will also remain undone. Thus, on the last evening, he sees in Judas the dark companion of his own self-sacrifice; he speaks of him in words that the other disciples do not understand and he thanks the traitor with a gesture of love that Judas merely returns in the Garden of Gethsemane», Ernst Bertram, *Nietzsche Attempt at a Mythology*, traducción de Robert E. Norton, Illinois: University of Illinois Press, 2009, p. 122. Jorge Luis Borges adaptó la leyenda en un célebre relato, incluido en *Ficciones*, «Tema del traidor y del héroe». Inspiraría *La estrategia del ragno*, la película de Bertolucci.

a la paradójica abjuración nietzscheana de todo lo que significaba Wagner: «la inmortal crítica de Nietzsche a Wagner que siempre me ha parecido una especie de glorificación, un panegírico con los signos invertidos»²⁰. Interpretaba la apostasía wagneriana de Nietzsche como una forma de *autosuperación* («*Selbst-Überwindung*»), el gesto que en el filósofo definía al «superhombre»²¹. Acentuaba así el carácter heroico y a la vez trascendental del viraje, tal como lo había interpretado Ernst Bertram.

Mann no sólo admiraba la lucidez del filósofo, sino quizás sobre todo su heroísmo. Al distanciarse primero y rechazar después el arte de Wagner Nietzsche rompía con aquello por lo que en la controversia sobre el *Nacimiento de la tragedia* y lo que siguió había sacrificado su prestigio académico. Con la abjuración antiwagneriana acababa de deteriorar su imagen pública. Perdía una amistad decisiva, asociada a la música, que amaba por encima de todo. Lo había hecho desde la conciencia de que el Romanticismo encerraba un elemento nocivo que debía ser superado (*überwindet*). Y ese rechazo con todas sus implicaciones era justamente lo que *Zarathustra* llamaba *Selbstüberwindung*, el impulso de superación, la aventura que da sentido al ser humano, la cuerda tendida sobre el abismo.

En su relación con el Romanticismo Thomas Mann pasó de considerarlo una expresión esencial de la Cultura, frente a la amenaza del progreso y la Civilización²², a tomar conciencia del peligro que encerraba su núcleo, la

20 «Leiden und Grösse Richard Wagners», GW, IX, 373. El texto, uno de los mejores ensayos sobre Wagner que se han escrito jamás, tuvo consecuencias decisivas, aunque de signo negativo para su autor. Surgió con motivo del cincuenta aniversario de la muerte del compositor. Fue primero una conferencia en Múnich, en febrero de 1933. Su tenor concitó la ira de personalidades conservadoras que publicaron un manifiesto de repulsa, peligrosísima iniciativa en los tiempos que corrían, «Protest der Richard-Wagner-Stadt München», en Hans Rudolf Vaegt (ed.), *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, Frankfurt am Main: Fischer, 2005, pp. 234-36. Los firmantes, muy irritados con Mann desde que se había pasado a la República (traición que el documento subrayaba: «Herr Mann, der das Unglück erlitten hat, seine früher nationale Gesinnung bei der Errichtung der Republik einzubüßen und mit einer kosmopolitisch-demokratischen Auffassung zu vertauschen»), denunciaban la insolente crítica al máximo genio de la música alemana, que se atrevía a aplicarle el apelativo de «diletante», ¡y Mann lo repetía en el extranjero! Entre los firmantes se encontraban Hans Pfitzner (el héroe de las *Betrachtungen*), Hans Knapperbutsch (principal instigador del documento) y el mismísimo Richard Strauss. El novelista tuvo noticia de su condena en efígie cuando se encontraba de gira por Europa con la conferencia de marras. Conociendo cómo se las gastaban los nazis y su entorno decidió no regresar. Inició así de forma imprevista su largo exilio.

21 *Also sprach Zarathustra*, «Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll», KSA, vol. 2, *passim*. En un texto tan breve como el homenaje a Nietzsche *Selbstüberwindung* o *Selbstüberwinder* aparece siete veces, a las que se sumarían otras cuatro en las que *Überwindung* se utiliza en el mismo sentido («*seiner Überwindung*», etc.). Más adelante Mann define así la raíz de su admiración. Por ejemplo en 1930: «... ich sah in Nietzsche vor allem den Selbstüberwinder», cf. «Lebensabriss», GW XI, 109-110.

22 Cf. *Betrachtungen*, GW XII, pp. 39-40 y *passim*.

simpatía con la muerte. Pero incluso después de ese giro decisivo, siguió criticando la dicotomía Romanticismo/Ilustración entendida como oposición de lo «conservador, mítico y oscurantista» (el Romanticismo) frente a lo «progresista, racionalista y científico» (la Ilustración). Afirmaba por el contrario la naturaleza *ilustrada* (*aufklärerisch*) que habita el Romanticismo. La línea Novalis-Nietzsche-Freud le parecía más *iluminadora* que el cientifismo más superficial. La luz estaría también en la conciencia de la oscuridad, en el reconocimiento del inevitable lado de sombra que nos acompaña²³. En la toma de posición de Mann desempeñó un papel esencial la reinterpretación del giro nietzscheano, el distanciamiento de Wagner, como *panegírico con el signo cambiado*.

DOKTOR FAUSTUS, NIETZSCHE COMO FICCIÓN

Thomas Mann escribió la novela en el exilio californiano entre mayo del 43 y enero del 47, con largas interrupciones. Fue relativamente mal acogida en Alemania, hasta convertirse en su obra más discutida, la que más comentarios críticos ha suscitado. La razón de esa resistencia a un texto, cuya condición de obra maestra resulta evidente a la mayor parte de sus lectores, no es de carácter literario, sino político y moral. Chocaba frontalmente con la visión entonces «políticamente correcta» que diferenciaba una Alemania «mala» y otra Alemania «buena», la del «exilio interior», inocente de los crímenes y la catástrofe, otra víctima más de la Alemania *mala*. *Doktor Faustus*, junto con los ensayos contemporáneos, podía leerse como un acta de acusación que impugnaba la supuesta inocencia de los alemanes que se quedaron; rechazaba incluso la misma idea de una Alemania «inocente»²⁴. La hostilidad a tal aserto se complicaría con el rechazo de Mann a las invitaciones para regresar y participar en la reconstrucción del país al lado de los «compatriotas buenos».

La novela relata la vida de un singular compositor, Adrian Leverkühn (1885-1940), supuesto creador del sistema dodecafónico, que, como Nietzsche, pasó sus últimos diez años en completo colapso mental. La biografía está construida sobre la del filósofo, tanto en detalles nimios como en episodios

23 En este aspecto resulta tan interesante como elocuente el primero de los artículos que Mann consagró a Sigmund Freud, en 1929, «Die Stellung Freuds in der Modernen Geistesgeschichte», GW X, 256-80. En él se ocupa menos del fundador del psicoanálisis (lo hará sobre todo en el texto que le dedicó en 1936: «Freud und die Zukunft», GW IX, 478-501) que del carácter paradójico, «*aufklärerisch*», del Romanticismo.

24 La sentencia de «daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug» (GW XI, 1.146) respondía a la fórmula empleada sobre todo en el exilio de izquierdas, de «la Otra Alemania», sobre todo al ensayo de Brecht *The Other Germany* (1943-44), cf. Stephan Stachorski, «Deutschland und die Deutschen (1945)», en Andreas Blödnor / Friedhelm Marx (eds.), *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015, p. 170.

decisivos²⁵. El relato es obra de un amigo de la infancia, Serenus Zeitblom. No se presenta como biografía acabada, tal como indicaría el título «... *vida del compositor* ...», sino en proceso, borrador que se combina con las impresiones del narrador sobre el presente. Lo habría comenzado en mayo del 43 (como la novela de Mann). A medida que avanza, Zeitblom reflexiona sobre lo que está viviendo –los últimos años de la Guerra, el descubrimiento de los *Lager*, la culpa y el futuro de Alemania-. La novela se construye así sobre un contrapunto temporal que unido a las referencias al pasado (Lutero, Kaisersaschern, los grabados de Durero, ...), el arquetipo de la historia fáustica (la del siglo XVI, no el drama de Goethe), despliega un laberinto temporal, característica de un autor propicio a explorar los vericuetos del tiempo.

La complejidad temporal se combina con la temática. Como ha señalado Vaget, *Doktor Faustus* combina cuatro novelas: la del artista, la fáustica, la de la sociedad múniquesa y la de Alemania²⁶. La variedad de asuntos no es menor, así como la riqueza y la precisión de los pormenores de todo tipo. Los detalles no son aquí los signos algebraicos propios de una novela de tesis. Al contrario, personajes y situaciones se caracterizan, como es habitual en Mann, por su *carnalidad*. Desde sus inicios escribía obras cargadas de simbolismo que sin embargo desplegaban una prolijidad propia del naturalismo. Sucede que en *Doktor Faustus* más que en otras novelas, la proliferación puede dificultar la perspectiva general. Sobre todo, la mezcla de claridad y precisión hace tan llamativos o convincentes ciertos asuntos que tienden a desdibujar el conjunto. Por ejemplo, la creación de un nuevo lenguaje. Su problemática es tan fascinante que al final la novela parece una apología de la vanguardia musical. Todo se complica además por la ironía característica de un autor que quizás alcance aquí su punto culminante.

Zeitblom se presenta como un hombre de buena voluntad que en todo momento muestra sus cartas, y cuyo desamparo despierta simpatía. Pero ahí radica una de las claves, la indeterminación que genera un observador-narrador poco fiable, no porque quiera falsear los hechos, sino porque no acaba de comprenderlos. Su mediación nos sitúa en tierra incierta. A partir del momento en que el lector advierte la naturaleza dudosa del relato y toma

25 Leverkühn es fundamentalmente Nietzsche, pero no sólo. En él hay rasgos de otros personajes, Lutero, Stravinsky, Hugo Wolf, el propio Mann, ... La novela no menciona en ningún momento al filósofo por su nombre, de acuerdo con la lógica de la narración. Por idéntica razón Mann hubiese preferido no tener que mencionar a Schönberg, pero se vio obligado a incluir una nota aclaratoria en la que especificaba que el sistema dodecafónico era creación suya. Mann expresó su disgusto por esa precisión extradiegética, «in meinen Augen fast etwas von Kränkung gehabt hätte, im Text seinen Namen [el de Schönberg] zu nennen», *Die Entstehung*, cit., GW XI, 168.

26 Cf. Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a.M.: Fischer, 2012. En otra ocasión posterior Vaget prescindirá de la novela fáustica y reducirá el conjunto a tres, «Doktor Faustus (1947)», en *Thomas Mann Handbuch*, cit., p. 69.

distancia respecto a Zeitblom, aparece un paisaje nuevo. Podría denominarse una «novela cuántica». A pesar del desconcierto o quizás por él, la historia de Leverkühn crece cuando se acepta la *indeterminación* de lo que leemos, el reconocimiento de la inevitable deformación que introduce un observador irremediabilmente insuficiente.

De las «cuatro novelas» me interesa sobre todo la historia del artista, no porque la considere más importante -quizás lo sea-, sino porque la música alberga la clave para entender la evocación de Friedrich Nietzsche, modelo de Leverkühn. No es simple «vestuario», necesario para arropar la «biografía» de un compositor y crear cierto efecto de realidad. Su centralidad no deriva sólo de la maestría para evocar una experiencia musical, real o ficticia; más bien ocurriría a la inversa, la viveza que alcanzan las «músicas narradas» -la *Sonata opus III*, el fragmento de *Meistersinger*, las obras de Leverkühn²⁷-, deriva -aparte del virtuosismo de un prosista único, insuperable en la traducción de lo sonoro-, del papel estructural de esas evocaciones. La música no *está en el centro* de la novela, sino que *es el centro* de una novela dominada por características musicales: la ambigüedad sistemática, el racionalismo, la magia, el rigor, todo aquello que Leverkühn encerraba en el *cuadrado mágico*.

Lo que de la música fascinaba a Mann, como a su protagonista, es la combinación de la racionalidad más severa con lo imprevisible, de lo brillante y lo oscuro, lo bello y lo siniestro, la absoluta lucidez y la magia, lo excelso y lo demoníaco. De las manos de Leverkühn nacen obras de rigor implacable, a partir de un método—el sistema dodecafónico— que regula cada matiz, cada nota, cada acorde, cada compás. Pero allí aparece la inspiración que quiebra el bloqueo del arte occidental (el *Durchbruch* del que luego hablaré), en la intersección crítica de Romanticismo y Modernidad, una ruptura que surge del pacto diabólico mediante una infección que destruye a quien inspira.

La música asocia las cuatro novelas. Cuando debe decidir su destino profesional, Leverkühn, desde niño fascinado por lo sonoro, se encuentra con una modernidad en la que la sentimentalidad ha perdido pie; al discípulo de Kretschmar le resulta risible la sublimidad que el Romanticismo adjudicaba al arte, destinado al lugar de la religión, tarea para la que la música misma se revelaba insolvente²⁸. Le describe a su maestro la reacción frente a un pasaje característico, el preludio del III acto de *Meistersinger*. Su belleza le conmueve

27 La pregnancia de las descripciones convirtió algunas de esas obras imaginarias en composiciones reales. Entre los músicos que se han inspirado en ellas, sobre todo en la Cantata *Doctor Fausti Weheklag*, se cuentan Giacomo Manzoni, Hans Werner Henze, Arne Nordheim, Konrad Boehmer o Alfred Schnittke.

28 Quizás nadie lo haya expresado con tanta claridad como Richard Wagner, otro vértice de los polígonos que dibujan las relaciones entre Mann, Nietzsche, Leverkühn, Alemania y el Romanticismo. Léase uno de sus escritos teóricos más logrados: *Religion und Kunst*.

hasta las lágrimas, pero por debajo de la emoción advierte la técnica y su trivialidad. Esa dualidad de lo sublime y lo anodino —el rigor convertido en rutina— le provoca una risa incontenible en medio de las lágrimas. La música ha perdido la capacidad de fascinar, víctima de automatismos que la reducen a lo irremediabilmente prosaico.

Una ironía adicional: Adrian decide acudir a Halle a estudiar teología. La religión, desahuciada por la Modernidad, se convierte aquí en inesperada alternativa a la música. Sin embargo, dos años después aceptará las contradicciones en las que está atrapado el arte moderno y desandaré el camino para acudir a Leipzig a estudiar composición. Para cerrar el círculo de las paradojas, muchas de sus obras presentarán connotaciones religiosas, cargadas de ironía. Leverkühn justifica el vaivén de sus estudios por la proximidad entre música y teología, ya que aquélla no es a su juicio sino una combinación de teología y matemáticas²⁹.

Mann contrapone pasado y presente, novela del artista y novela de Alemania, dos relatos paralelos que se alternan y se reflejan, la vida del músico y el final de la Guerra y sus horrores. Hay una relación esencial entre música y catástrofe, entre los pecados de Leverkühn y la tragedia de Alemania, entre el pacto diabólico y la entrega al *Führer*, entre éste y Mefistófeles. Sin duda, esa contraposición es el eje temático de *Doktor Faustus*. En Alemania la música encarna el alma de la nación, de lo mejor que hay en ella, pero también de lo peor. Después de la guerra Mann publica un ensayo, «*Deutschland und die Deutschen*», sobre las raíces del mal alemán. Se puede leer como una aclaración complementaria a *Doktor Faustus*. Mann presenta la figura de Fausto —el arquetipo, no específicamente Leverkühn— como representante del alma alemana y sostiene que su figura:

[...] tendría que ser musical, tendría que ser músico. La música es un ámbito demoníaco, ... Es orden totalmente calculado y a la vez irracionalidad caótica ... Si Fausto ha de ser el representante del alma alemana tendría que ser musical, pues la relación de lo alemán con el mundo es abstracta y mística, es decir, musical.³⁰

La fascinación por la música se asocia a todo lo que la moderna historia de Alemania tiene de frustración permanente. Los éxitos *in musicis* vienen a compensar los fracasos crónicos de la política. Identificada con la nación,

29 «... Theologie und Musik benachbarte, nahe verwandte Sphären, und persönlich ist mir obendrein die Musik immer als eine magische Verbindung aus Theologie und der so unterhaltenden Mathematik erschienen», GW VI, 176.

30 Thomas Mann, «*Deutschland und die Deutschen*», GW XI, 1.131-1.132. Se presentó como conferencia en inglés, en la *Library of Congress* de Washington, con motivo del septuagésimo cumpleaños del novelista (6-6-1945).

se convierte en su principal tinte de orgullo, emblema de una superioridad (*Deutschland über alles*) que tiene su expresión política en el imperialismo, y alcanza su forma perversa en la conducta criminal del nacionalsocialismo³¹.

Un término crucial en el léxico de Leverkühn, *Durchbruch* («ruptura»), revela las simetrías entre música e imperialismo alemanes. De origen militar, el vocablo aludía en principio a la ofensiva que rompía un cerco, asunto clave de la *Guerra de Posiciones*. Caracterizaba en general la estrategia a la que Alemania se sentía forzada, *encerrada* en el centro de Europa, con su expansión bloqueada por otras potencias, premisa de una política agresiva, cuyo eje estratégico sería la consecución del *Durchbruch*, política que el nacionalsocialismo llevaría a su exasperación. Por su parte, Leverkühn utiliza el término para referirse a la ruptura del bloqueo en que se encontraban la música y, en general, el arte. El bloqueo en el que se halla el propio Leverkühn, encerrado en la lucidez, la frialdad y la parálisis, de la que sólo el *Durchbruch* quebraría las inercias estéticas y morales que le bloqueaban. Desde luego ni Leverkühn ni Thomas Mann eran los primeros en utilizar *Durchbruch* para referirse a una innovación estilística que quebrara un obstáculo, una inercia, una dificultad, todo aquello que bloqueaba un movimiento artístico.

POR QUÉ NIETZSCHE

Si se lee *Doktor Faustus* como una novela sobre las raíces de la catástrofe alemana, ¿por qué dar al protagonista los rasgos de Nietzsche, a veces de forma milimétrica? Conviene repasar algunos puntos. *Doktor Faustus* continúa el tema central de Thomas Mann desde sus primeros relatos, la incierta posición del artista en la modernidad, pero lo combina como en ninguna otra de sus obras con «la problemática política», la exploración de la tragedia alemana, sus raíces y su naturaleza. La dualidad temática se expresa en un relato doble que articula pasado -la biografía de un músico, un *Tonsetzer*-, y presente -la ruina material y moral que se abre en los momentos finales de la Guerra-. Convierte así a Leverkühn en símbolo de Alemania, de su grandeza y su derrumbe.

Mann empezó a escribir *Doktor Faustus* el 23 de mayo de 1943, cuando la contienda se acercaba a su fin y Alemania a su Armagedón. En relación a la *Segunda Guerra Mundial* tenía un papel análogo al que habían tenido las *Betrachtungen* respecto a la *Primera*, aunque de signo opuesto. Más importante aún, presentaba una ambigüedad ausente un cuarto de siglo antes.

31 «... der ungeheuerliche deutsche Versuch der Weltunterwerfung, den wir jetzt katastrophisch scheitern sehen, nichts anderes ist als ein verzerrter und unglückseliger Ausdruck jenes dem Deutschtum eingeborenen Universalismus, der ehemals so viel höhere, reinere, edlere Gestalt hatte und diesem bedeutenden Volk die Zuneigung, ja die Bewunderung der Welt erwarb», Thomas Mann, «Schicksal und Aufgabe» (1944), GW XII, 929. Cf. Hans Rudolf Vietgen, *Seelenzauber*, cit.

El novelista la creyó siempre su obra final (que no lo fue, todavía escribiría *El elegido* y completaría *Felix Krull*, pendiente desde hacía más de treinta años). Ya antes de iniciarla la concibió como su *Parsifal*³², una especie de testamento, de mirada desde más allá de la madurez a todo lo que le había ocupado y preocupado a lo largo de su vida. Mann sentía una predilección por los estilos tardíos de los artistas que admiraba³³. La novela es tanto el balance de su obra, como exploración de las raíces de un horror impensable cuyo tiempo le ha tocado vivir, un tiempo del que se siente a la vez próximo y ajeno. Canto de cisne cuando todo parecía haber sido dicho, ya próximo al silencio, en ese estilo tardío que tanto apreciaba, engañosamente tradicional y sin embargo, innovador más allá de los formalismos, a la vez en el tiempo y fuera del tiempo.

En todo caso, ni *Doktor Faustus* está construida como una ecuación, ni parece sensato leerla como una novela de tesis que sostuviera una concreta sobre el destino de Alemania y sus raíces, que pudiera formularse de manera precisa. Por tanto hay que renunciar a una respuesta clara y rotunda a la pregunta por el papel de Nietzsche en el laberinto. La novela es más bien «una máquina de pensar» en cuyo centro está la música; parodiando a su protagonista, el libro podía haberse titulado «*Doktor Faustus: ambigüedad como sistema*», a lo que se uniría la indeterminación que genera un narrador como Zeitblom, es decir, el carácter «cuántico» del relato. La respuesta clara y relativamente unívoca a la «cuestión alemana» hay que buscarla en los dos grandes ensayos contemporáneos, dedicados respectivamente a Alemania y a Nietzsche (la coincidencia es todo menos causal³⁴). Pero *Doktor Faustus* no es una ilustración novelística de esos ensayos. Ocurre más bien lo contrario. Los ensayos derivan de la reflexión de Mann en el cuadrado mágico de su novela.

Que Alemania y Nietzsche fueran los temas de los dos grandes ensayos contemporáneos pone de manifiesto la centralidad del filósofo; a ojos de Mann, símbolo, no mera alegoría, de la grandeza y la catástrofe de un mundo. Leverkühn, Nietzsche y Alemania se asemejaban, no sólo por la magnitud de una tragedia que termina en la desintegración, sino porque cada uno de ellos había elegido el camino que los condujo a la catástrofe. Compartían un trágico impulso asociado a su grandeza.

32 «Was da, vielleicht, eines späten Tages, zu machen sein würde, nannte ich im stillen meinen ,Parsifal», *Die Entstehung*, GW XI, 157.

33 «...Vorliebe für die Betrachtung von Alterswerken, des *Parsifal* selbst, des zweiten *Faust*, des letzten Ibsen, der Stifter'schen, Fontane'schen Spätprosa, ...» *Ibid.* Adorno, su *Geheimrat*, se había interesado vivamente por los estilos tardíos y sus paradojas, cf. Theodor W. Adorno, «Spätstil Beethovens», *Moments Musicaux*, en *Gesammelte Schriften*, vol. XVII, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986, pp. 13-17. El mismo Adorno reconocía que la resonancia de ese ensayo derivaba de la influencia que tuvo sobre el célebre capítulo octavo de *Doktor Faustus*, *Ibidem*, pg. 9.

34 Podría apuntarse aquí incluso a un nuevo triángulo: Alemania, Música, Nietzsche.

La presencia de Nietzsche sitúa a la música, que domina la novela, en un plano singular; podría decirse que la lleva *jenseits der Musik*. No queda reducida a expresión de la crisis artística, al problema formal, paradigma de un arte agotado, que en la modernidad se enfrentaba a una decadencia quizás irremediable, la tarea que aborda Leverkühn como compositor, que intenta resolver mediante la creación imaginaria del dodecafonismo, un lenguaje casi automático cuyo fuego sólo puede alimentar una inspiración diabólica. Con Nietzsche tras la máscara, el símbolo va más allá, hasta convertirse en modelo hermenéutico del mundo, sustancia de una novela que encuentra en la ambigüedad su atmósfera.

Pero hay algo más, y reconozco que se trata sólo de una intuición razonable. La acción de *Doktor Faustus* se fue perfilando a medida que progresaba. Cuando en mayo del 43 empezó a escribirla Thomas Mann se adentraba en un territorio en buena parte inexplorado. Sabía de qué quería escribir, pero ignoraba mucho de lo que iba a contar. No podía haber imaginado siquiera que Adorno acabara convirtiéndose en su *Geheimrat* y que sus ideas marcarían el texto de manera tan profunda. Y éste es sólo un ejemplo del imprevisible curso que fue tomando el relato. De la misma manera, faltaban casi dos años para que -al comienzo del capítulo XLVI- las noticias de la liberación de los *Lager* (los ciudadanos de Weimar, obligados a desfilar por los crematorios de Buchenwald) alcanzaran a Zeitblom y al propio novelista.

Pues bien, en la procelosa configuración de una obra tan ambiciosa (que terminaría siéndolo aún más de lo proyectado, Adorno mediante), la presencia de Nietzsche como principal figura invitada debió ser para Mann una especie de brújula invisible, un elemento orientador que le ayudaba a intuir la dirección que buscaba. El novelista sabía que «música y Nietzsche» debían ser los elementos guía de la obra pero quizás ni él mismo hubiese sabido explicar bien por qué. Tal como afirma en *Die Entstehung*: «Música por tanto y Nietzsche. En ese momento no tenía explicación que ofrecer para esa línea de ideas y propósito»³⁵.

FINAL

Nietzsche ejerció una influencia decisiva, casi una fascinación, sobre Thomas Mann. Ocupó el tercer vértice de una constelación que completaban Wagner y Schopenhauer, los tres autores a quienes el novelista veneró toda su vida. Sin embargo, desde que Mann abandonó el conservadurismo nacionalista en los años veinte, Nietzsche alcanzó una consideración a la que nunca llegaron los otros, ni siquiera el mismísimo Goethe. Se convirtió en punto de referencia, espejo y modelo. Le ayudó a explicar y a explicarse

35 *Die Entstehung ...*, GW XI, 151.

aquel giro inesperado, a entender su «traición» como fidelidad –a Wagner y al Romanticismo, en Nietzsche; a una Alemania que identificaba con la «cultura» y a su propio lado de sombra, en Mann-. El giro, la «traición», representó en ambos casos la superación de un bloqueo como autosacrificio, un modelo que seguirá más adelante Adrian Leverkühn, un personaje dibujado sobre la figura de Nietzsche.

A lo largo de toda su obra Mann había proyectado en sus novelas las tensiones de una personalidad escindida entre arte y vida, simpatía y resistencia a la muerte, cuyos arquetipos habían sido respectivamente *Muerte en Venecia* y *La montaña mágica*. En *Doktor Faustus* la escisión atraviesa la novela de parte a parte. Mann se enfrenta a la identidad alemana sin aceptar la división entonces «correcta» entre una Alemania *mala* y otra Alemania *buena*. Todo formaba parte de una materia indistinguible («Wahn» lo denominó Hans Sachs en *Meistersinger*) de la que surgía lo mejor y lo peor. *Doktor Faustus* es así su obra más dual: dos protagonistas –Zeitblom y Leverkühn-, dos narraciones –pasado y presente-, dos ámbitos –la nación y el individuo-, dos estilos –filología y arte-, dos mundos –historia y mito-, la sensatez bien temperada y algo ingenua de Serenus frente a la racionalidad despiadada de Adrian, la turbulencia bajo el hielo.

En un plano –el presente, en el que naufraga un mundo- la visión de Zeitblom es nítida, melancólica y desesperanzada, Alemania resulta condenada. Leverkühn encarna el otro plano, el enigma, la creatividad, el fulgor. Es el territorio del misterio del que nace la música, cuyo personaje central tiene los rasgos de Friedrich Nietzsche: Alemania, la música y la tragedia de su pensador más admirado, que termina también en catástrofe.

