

Óscar Espinosa Restrepo  
Médico-Psicoanalista  
Cali

## ENFERMEDAD Y CREATIVIDAD EN LA OBRA DE THOMAS MANN Y EN EL PSICOANÁLISIS

T

homas Mann es tal vez el más fecundo de los novelistas alemanes y uno de los ensayistas más brillantes de la primera mitad del siglo XX. Nacido en 1875, casi veinte años

después de Freud, comienza a escribir a finales del siglo XIX, por la época de *Interpretación de los sueños*, obra de Freud que aparece un año antes que la primera gran novela de Mann, *Los Buddenbrook*.

Thomas Mann, quien recibió el premio Nobel de literatura en 1929 por *La montaña mágica*, interviene activamente para que Freud reciba a su turno el premio Goethe de literatura alemana, el más importante reconocimiento a los escritores de esa lengua. Esta relación personal se fundaba en la correlación que lenta pero decididamente se fue estableciendo entre las respectivas obras; Freud no escribió otra cosa que los resultados de sus investigaciones clínicas y las elaboraciones teóricas correspondientes y, por supuesto, las reflexiones que ello le obligaba a formular sobre los grandes temas humanos; Thomas Mann articula su obra literaria y ensayística, en un empecinado esfuerzo de penetración psicológica del mundo moderno, viéndose por esto mismo conducido hacia el pensamiento de Freud; encuentro predestinado, además, por el dominio soberano que ambos tenían de la misma lengua.

*“La salud...Evidentemente no tiene mucho en común con el espíritu y el arte; es más, forma cierto contraste con ellos, y en todo caso jamás se han preocupado uno del otro”*

*Thomas Mann, Doctor Faustus*

Nuestro propósito no es, sin embargo, seguir paso a paso la evolución de la relación de Thomas Mann con Freud como pensador y con el psicoanálisis como doctrina, sino enfocar con percepción analítica la evolución de un problema específico en la obra del novelista: la relación compleja entre el pensamiento creador y la enfermedad, primordialmente la enfermedad que se convierte en amenaza constante a la mente y/o a la vida.

Comenzaremos destacando que los primeros contactos entre el novelista y el clínico, a nivel de teoría del funcionamiento de la mente, se dieron según parece por la lectura que hizo el primero de los *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* del segundo, obra que se publicó en 1905. La evidencia de tal lectura se transparenta en *La montaña mágica* y la ambivalencia que suscitó en el ánimo del literato se transparenta en la ironía con la que matiza el impacto cuando lo transmite en la representación novelada. Muchos años más tarde, Mann hablará directamente de ese primer encuentro, por ahora hace hablar a sus personajes inventados; uno de estos personajes, el doctor Krokovski, parece creado específicamente para darle, ambiguamente, la palabra a las primeras tesis freudianas, pues representa a un psicoterapeuta que ejercía su oficio con los huéspedes tuberculosos del Berghof, el sanatorio que sirve de escenario a la novela. La

ambigüedad que menciono se da en el hecho de compartir el doctor Krovovski su práctica analítica con el hipnotismo, el espiritismo y en cierta medida con el tipo de conferencias que dicta a sus pacientes, conferencias sobre el amor y la sexualidad que resultan francamente estimulantes para los asistentes. Además, vestía siempre de negro, lo cual, según Settembrini, otro de los protagonistas principales, portavoz del discurso racionalista y progresista, se debe a que “representa las potencias de la noche y de la muerte”.

La prueba de la lectura que comento se da en la comparación, mediante el método de la doble columna, que se puede hacer entre las palabras de Krovovski en una de sus conferencias y los conceptos expuestos por Freud en los *Tres ensayos*. Pero para nuestro propósito basta citar frases de Krovovski y las correspondientes del texto de Freud, porque las que aparecen en la novela son pura transcripción, elaborada literariamente, de las del ensayo. Dice éste último: “La vida sexual de los enfermos se manifiesta exclusivamente, o en gran medida por esos síntomas. Estos no son sino vida sexual del enfermo”, Krovovski lo reproduce textualmente, con modificaciones de estilo: “El síntoma era una actividad amorosa disfrazada y toda enfermedad era amor metamorfoseado”. Podríamos seguir con la cita doble por mucho rato, pero repito que no es mi intención probar exhaustivamente algo que es evidente por sí mismo para quien haya leído el texto de Mann y conozca a Freud.

Lo que quiero destacar es la tesis de una relación, en esencia causal según el novelista, entre la enfermedad y la genialidad. Dicha tesis tiene su más amplio desarrollo en la gran novela de la segunda postguerra mundial: *Doctor Faustus*, publicada en 1949; es la última novela mayor del autor, quien morirá seis años más tarde, años durante los cuales escribió numerosos ensayos que suscriben y afinan sus concepciones. También se puede subrayar que de esa novela y esos ensayos trasciende una afinidad cada vez mayor con los igualmente finales planteamientos de Freud en *El porvenir de una ilusión y malestar en la cultura*.

El tema de la novela es “el de una inspiración patológicamente escabrosa”, en el curso de la vida de un músico genial que se hundirá en las tinieblas de la locura sifilítica, precedidas de una verdadera orgía de creación, de la cual sobresalen un oratorio apocalíptico y un ‘Canto de dolor del doctor Faustus’, agonía y testamento de la razón del genio.

Las peripecias intelectuales que la enfermedad va a desarrollar en Adrian Leverkühn, el protagonista de la obra, nos hacen pensar en el discurso que su autor puso en boca

de Naphta, 30 años antes, cuando hizo de este judío ex-jesuita, un contradictor permanente del discurso humanista y filantrópico del latino Settembrini: “La enfermedad es perfectamente humana —replicó inmediatamente Naphta—, pues ser hombre es estar enfermo. En efecto, el hombre es esencialmente un enfermo, y el hecho de que esté enfermo es propiamente lo que hace de él un hombre, y quien desee curarle, llevarle a hacer la paz con la naturaleza, ‘volver a la naturaleza’ (en realidad no ha sido nunca natural), todo lo que hoy se exhibe en materia de profetas, regeneradores, vegetarianos, naturistas y otros, toda la especie de Rousseau, por consiguiente, no busca otra cosa que deshumanizarle y aproximarle al animal. ¿La humanidad, la nobleza? Lo que distingue al hombre de toda otra forma de vida orgánica es el espíritu, ese ser netamente despegado de la naturaleza y que se siente opuesto a ella. Es, pues, el espíritu de la enfermedad, de lo que depende la dignidad del hombre y su nobleza. ‘En una palabra, es tanto más hombre cuanto más enfermo está, y el genio de la enfermedad es más humano que el genio de la salud’. Era sorprendente que alguien que se las echaba de filántropo cerrase los ojos ante tales verdades fundamentales de la humanidad. El señor Settembrini no se preocupaba más que del progreso, como si el progreso, suponiendo que existiese, no fuese debido únicamente a la enfermedad, es decir al genio, que no era otra cosa que la enfermedad. Como si los hombres completamente sanos no hubiesen vivido siempre de las conquistas de la enfermedad. Existían hombres que habían penetrado conscientemente en las regiones de la enfermedad y de la locura para conquistar, para la humanidad, conocimientos que iban a convertirse en salud después de haber sido conquistados por la demencia, y cuya posesión y uso, después del sacrificio heroico, ya no se hallarán por más tiempo subordinados a la enfermedad y a la demencia.” (Plaza y Janés 1983 p. 482).

El desarrollo de los temas novelísticos sigue en Thomas Mann esta dialéctica que pone el acento vital en la enfermedad y por consiguiente en la muerte. Los destinos de los pensadores atormentados que ama y sus grandes obras aparecen una y otra vez entretejidos con los destinos de sus personajes imaginarios. Son incontables las citas secretas, o las referencias explícitas a Schopenhauer, considerado como su educador al lado de Nietzsche, a Dostoyevsky, novelista abisal para quien el alma no tiene secretos, a Chejov minado por la tuberculosis pero lúcido y heroico, a Schiller, también carcomido por la tisis y la hipocondría, que sin embargo se encadena a sí mismo como un galeote al trabajo, paradigma del genio enfermo, “sublime hijo de la vida madrastra”,

que le “prohíbe a su mal influir sobre la jovialidad y la audacia de su alma”, consciente además, y agradecido, de lo que su sensibilidad le debe a la enfermedad. Y está también presente en su obra la admiración por Wagner quien desarrolló un trabajo de gigante con fuerzas enanas y siempre con el temor de una muerte prematura. Presente, también, Goethe de quien no deja de señalar que “desde los años del Werther (...) mantenía una amistad amenazada con la vida. Pero a él le gustaba jugar al hijo de la tierra, sólido como un roble, y vanagloriarse de su duración y longevidad”.

En uno de los últimos ensayos sobre Schiller y Dostoyevsky se exalta nuevamente “la grandeza religiosa de los malditos” y el carácter “sagrado” de la epilepsia; Dostoyevsky debería a ese “mal místico” “su penetración psicológica, su familiaridad con el crimen, lo que el apocalipsis llama profundidades satánicas, y ante todo su aptitud para sugerir el misterio de la culpa y hacerla surgir del trasfondo de la existencia y de sus criaturas, a veces aterradoras.”

Este tratamiento del tema de Dostoyevsky y su enfermedad nos permite de nuevo hacer la confrontación con el psicoanálisis, porque Freud comparte la infinita admiración por el escritor ruso pero afronta el problema de la enfermedad y sus desarrollos literarios sin la exaltación, un tanto melodramática, que acabamos de citar, aunque por supuesto coincide con la vislumbre genial del novelista alemán al representarse el ataque epiléptico como un equivalente orgásmico. En el estudio sobre *Dostoyevski y el parricidio*, Freud distingue claramente entre el literato, el neurótico, el pensador ético y el pecador Dostoyevsky. La contradicción entre la vida de Dostoyevsky y la de sus personajes la resuelve “entendiendo que la fortísima pulsión destructiva de Dostoyevsky que fácilmente lo habría convertido en un criminal, en el curso de su vida se dirigió sobre todo a su propia persona (hacia adentro en lugar de hacia afuera) y así se expresó como masoquismo y sentimiento de culpa. Empero le restaban a su persona sobrados rasgos sádicos que se exteriorizaban en su irritabilidad, manía martirizada, intolerancia aún hacia las personas amadas y también salían a la luz en la manera que trataba a sus lectores como autor. Vale decir, en las pequeñas cosas era sádico hacia afuera; en las cosas mayores, sádico hacia adentro y por tanto masoquista, o sea el más blando, manso y solícito de los hombres” (Amorrrortu XXI 176).

En el pensamiento de Freud, la neurosis no es la causa de la genialidad de Dostoyevsky sino, por vía del sentimiento de culpa, un factor inhibitorio del pensamiento que lo lleva a una identificación con el agresor, a una alianza con sus carceleros, a una posición reaccionaria en política y reli-

gión. Del diario de la segunda esposa del escritor extrae Freud la conclusión de que sólo cuando se había expresado mediante el autocastigo la culpa inconsciente (perder todo en el juego) quedaba libre la mente para una verdadera orgía de creación literaria. La pasión masoquista es de lo que había que desprenderse mediante la catarsis del juego para que la inspiración llegara; el juego es aquí una conversión de masoquismo sexual en masoquismo moral, una desviación de la libido que sustituye un objeto por otro. Y, haciéndole justicia a Thomas Mann, debemos resaltar que, en última instancia, lo que importa es el origen del mal en el campo de lo erótico, que conlleva por un lado la compulsión del síntoma y por otro la pulsión creadora.

También en Nietzsche se subraya el origen erótico de la enfermedad, con prudencia y belleza se describe como un “mal cuyo origen sexual es manifiesto e incontestable y en el cual la ciencia ha descubierto una contaminación erótica”

Henos aquí ante misteriosas enfermedades, sobrecargadas de sufrimiento y de conocimiento, en las que Eros recibe de Tánatos el impulso, podríamos decir también, la compulsión, a la creación y lo podemos leer, textualmente, en Nobleza de Espíritu: “Es lo propio de tal mal (la sífilis) provocar por hiperemia de los centros cerebrales afectados, una embriaguez donde se suceden oleadas de felicidad y de potencia en las que las fuerzas de la vida se exaltan subjetivamente, en las que la capacidad de esfuerzo productivo se acrecienta realmente, aunque médicamente hablando todo eso no sea sino patología. Antes de hundir su víctima en la noche intelectual y matarla, le dispensa las experiencias ilusorias, ilusorias en el sentido del hombre sano y normal, de la potencia y de la facilidad soberanas, que le sugieren en un estremecimiento, un sentimiento de respeto por sí mismo, la convicción que desde hace miles de años nada como eso se ha producido; lo conduce a considerarse como un instrumento de la divinidad, como un receptáculo de la gracia y como un dios en persona” (Noblesse de l'esprit 222).

Por supuesto ni Mann ni Freud piensan que toda enfermedad cerebral sífilítica puede engendrar a *Zaratustra*, o todo epiléptico inventar *Los hermanos Karamazov*. La enfermedad como potencia creadora se desarrolla a partir de algo que sólo hay en los Nietzsche y Dostoyevsky, o sus pares; algo que tiene que ver con la libertad indómita de un espíritu.

La libertad nos hace verdaderos, lo sabe el psicoanálisis cuando propone la libre asociación, la libertad de palabra, para acceder a la verdad de un sujeto. Se invierte la promesa cristiana: la verdad —¿cual verdad?— os hará libres. ¿Libres a partir de una verdad preestablecida? Eso parece más bien la esclavitud.

El hombre más creador que ha existido sobre la tierra ha sido también el más libre: Leonardo da Vinci, del cual dijo Paul Valery que no se había dado en la historia de la humanidad libertad más inaudita. Freud por su parte dedica uno de sus más profundos ensayos a la investigación de la libertad y la creatividad de Leonardo.

En “Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci” (Santiago Rueda VIII), Freud demostró que la libertad de Leonardo tuvo que ver con el hecho de que no perteneció a una sola madre; fue hijo del deseo y no del deber y la madre natural, en el pleno sentido de la palabra, la campesina que le dio la vida y los primeros cuidados amorosos, lo entregó a una segunda ternura, la de la esposa infértil de Ser Piero da Vinci, que de genitor pasa a ser padre cuando el niño contaba escasos cinco años. Tampoco le faltó un segundo padre, el padre ideal que tenían los jóvenes talentos artísticos cuando se iban a vivir en calidad de aprendices al taller de un reconocido Maestro en su arte; para Leonardo adolescente el padre maestro fue El Verrocchio, en hermandad de aprendizaje con Botticelli y Perugino. Es en este caso a Freud a quien le toca referirse a la fama de chiflado que se expandía desde la vida de Leonardo, excéntrica para sus contemporáneos, quienes se sorprendían de que en vez de terminar sus cuadros dedicara tanto tiempo a investigaciones extemporáneas. Pero, eso mismo, es lo que motiva a Freud a buscar un mecanismo que, más allá de la locura o la enfermedad, dé cuenta de tan intensa pasión de saber; se trata de preguntarse por la pulsión responsable de la tendencia a lo inconcluso.

Textualmente afirma Freud: “La penosa lucha con la obra, su abandono y la indiferencia con respecto a su destino subsiguiente pueden ser caracteres comunes a muchos artistas, pero Leonardo nos lo muestra en su más alto grado” (173); sin embargo, no todo es neurosis o chifladura, es más bien fruto de la libertad y la riqueza: “Sería injusto tacharle de ligero o inconstante. Observaremos por el contrario, una extraordinaria profundidad y una gran riqueza de posibilidades entre las que vacila la fortuita elección del artista, elevadísimas aspiraciones apenas realizables y una intensa coerción de la ejecución, que no llega a resultar explicable por la fatal impotencia del artista para conseguir plenamente su propósito ideal” (174).

Es evidente que Freud no le da el mismo alcance que T. Mann, a las diferencias radicales entre el hombre genial y la gente que podríamos considerar normal, aunque sí subraya de todas maneras esa diferencia al afirmar que Leonardo “parecía indiferente al bien y al mal y pedía que se le midiera con una medida especial” (174). Subraya también, por su-

puesto, la originalidad de su posición libidinal: “En una época que veía luchar la sensualidad más ilimitada con la más rigurosa ascesis, era Leonardo un ejemplo de fría repulsa sexual, inesperada y singular en un artista, pintor de la belleza femenina” (175).

La clave de la que parte Freud para resolver el enigma Leonardo, es un aforismo que aparece en sus escritos: “*Nessuna cosa si può amare ne odiare, se prima non si ha cognition di quella*”. Leonardo es pues un “Fausto italiano”, en concepto de Freud, pero en contravía como Adrian Leverkühn, el Fausto de Mann, porque el Fausto de la leyenda, retomado por Goethe en su obra maestra, es el sabio que anhela diabólicamente revertir el saber en libido, en Eros, para volver a vivir; es una ansia de vivir que recupera las energías puestas en el saber y Leonardo, por el contrario, es el paradigma más universal de la conversión de la pasión en ansia de saber, convertir la vida en obra parece ser su divisa, como la del músico inventado por T. Mann.

Sabemos que tales transformaciones “de la fuerza instintiva psíquica en diversas actividades no son realizables sin una pérdida” (180) y por eso “el aplazamiento del amor hasta después de haber adquirido el conocimiento se convierte en sustitución”. (180) Esto es de alguna manera lo que plantea T. Mann en la elaboración de sus protagonistas que encarnan creadores artísticos desde Tonio Kröger hasta el *Doctor Faustus*, e igualmente en sus estudios de los grandes y amados literatos, recogidos en el volumen *El artista y la sociedad* (Guadarrama, 1975). Es algo siempre actual que se rescata del anacronismo del melodrama del genio loco que se puso de moda en las postrimerías del romanticismo.

La lucidez de Freud nos revela el proceso mismo mediante el cual una pasión perturba otra, el proceso que en Leonardo permite que la mente del investigador paralice la mano del pintor; se trata de una desviación de la libido, la cual se concentra, en el caso del “Fausto italiano”, en el acontecer físico del mundo hasta tal punto que le permite, gracias a su poder de observación, escribir con gruesos caracteres en su cuaderno de notas: *Il sole non si muove*, y es el primero en afirmarlo después de Aristarco, el griego de Samos y poco antes que los estudios astronómicos de Copérnico lo confirmara. Es un poder de observación y una curiosidad frente a la naturaleza que inevitablemente debemos considerar, con Freud, ligada a la investigación sexual de la temprana infancia, que en vez de sucumbir al fracaso como la de la mayoría de los niños, escapó a la represión, sublimándose desde un principio, en ansia de saber; la pulsión originalmente poderosa de por sí en vez de ser reprimida sufre un incremento, el cual incluso le da cier-

to carácter obsesivo, y en este caso particular de Leonardo pudo llegar a convertirse en un verdadero sustitutivo de la actividad sexual.

Vale la pena citar aquí textualmente a Freud en los párrafos en que nos expone con un gran poder de síntesis lo esencial de su teoría de la sublimación: "Del ansia de saber del niño, testimonia su incansable preguntar, que tan enigmático parece al adulto mientras no se da cuenta de que todas estas preguntas no son sino rodeos en torno a una cuestión central y que no pueden tener fin porque el niño sustituye con ellas una única interrogación que, sin embargo, no planteará jamás directamente... De todo esto, nos proporciona una completa explicación la investigación psicoanalítica, mostrándonos que muchos niños, quizá la mayoría, y desde luego los más inteligentes, atraviesan, a partir de los tres años, un estadio que podríamos calificar de período de la "investigación sexual infantil" (...) La investigación recae sobre el problema del origen de los niños, como si el infantil sujeto buscara el medio de evitar un tan indeseado acontecimiento... el niño rehúsa creer los datos que sobre esta materia le suelen ser proporcionados... En adelante, investiga por sus propios medios... forja teorías... pero como su propia constitución sexual no es apta aún para la procreación, su investigación del origen de los niños tiene que fracasar necesariamente y es abandonada con el convencimiento de que nunca conducirá a la solución deseada. La impresión de este fracaso de la primera tentativa de independencia intelectual, parece ser muy duradera y deprimente." A partir de ahí "surgen para los destinos ulteriores del instinto de investigación, tres posibilidades diferentes, derivadas de su temprana conexión con intereses sexuales. La investigación puede, en primer lugar, compartir la suerte de la sexualidad, y entonces queda coartado, a partir de este momento, el deseo de saber y limitada la libre actividad de la inteligencia, quizá para toda la vida... Es este el tipo de la coerción neurótica... En un segundo tipo, el desarrollo intelectual es suficientemente enérgico para resistir la represión sexual que sobre él actúa. Algún tiempo después del fracaso de la investigación sexual infantil, la inteligencia, robustecida ya, recuerda su anterior conexión y ofrece su ayuda, para eludir la represión sexual y la investigación sexual reprimida retorna desde lo inconsciente en forma de obsesión investigadora... El tercer tipo, el más perfecto y menos frecuente, elude tanto la coerción del pensamiento como la obsesión intelectual neurótica, merced a una disposición especial. La represión sexual tiene también efecto en este caso, pero no consigue transferir a lo inconsciente un instinto parcial del deseo sexual. Por el contrario, escapa la libido a la repre-

sión, sublimándose desde un principio en ansia de saber e incrementando el instinto de investigación, ya muy intenso de por sí." (183-184-185).

Esta solución freudiana no necesita plantear la locura y mucho menos la neurosis como génesis primordial del genio. La locura es una visión del medio social, que considera loco todo rompimiento de sus moldes tradicionales, de sus normas estrechas, de sus costumbres convertidas en leyes. Digámoslo con precisión: el genio es portador de una lucidez y de una anticipación, que la sociedad no soporta en su seno, la expulsa de sí y la sitúa en el espacio de la locura. Es entonces la locura una categorización producida a partir de la sociedad, no es una enfermedad producto de un mal.

Establecer una identidad entre mal y enfermedad es idiotéz para T. Mann y también para Freud, quien desde los primeros esfuerzos para teorizar los resultados de su práctica clínica no hizo otra cosa que buscar la formulación de una teoría general del funcionamiento psíquico a partir de la psicopatología. Es un planteamiento que en T. Mann llega al arrebató lírico: "La vida no es una remilgada, la enfermedad fecunda la enfermedad que dispensa el genio, en intensa lucha arrasa los obstáculos, en un galope irresistible salta ebria de audacia de roca en roca, esta enfermedad le es mil veces más cara que la salud que se atasca y se arrastra. La vida no hace maneras y las distinciones morales entre enfermedad y salud no le incumben. Ella se apodera de productos elaborados por el mal en su temeridad, los devora, los digiere, y cuando los ha asimilado, es la salud." (Noblesse de l'esprit 225).

En otros términos: para T. Mann "hay conquistas del alma y del conocimiento que son impensables sin la enfermedad, sin la locura, sin el crimen del pensamiento"... "los grandes enfermos son crucificados, son víctimas inmoladas a la humanidad, a su ascensión, a la extensión de su sensibilidad y de su saber, en síntesis, a su más alta salud" (236).

No nos debe extrañar el romanticismo apasionado de estas formulaciones puesto que T. Mann comienza a escribir a fines del siglo XIX, cuando después de una reacción naturalista, la literatura retoma los temas del hastío, la enfermedad y la muerte como símbolos del siglo que fenece, y los convierte en refutación de la vida burguesa y del mundo industrializado. Estos artistas y escritores se autodenominaron simbolistas, o aceptaron con orgullo el epíteto despectivo de decadentistas, porque consideraban que nada de la civilización mercantil que les había tocado en suerte merecía sobrevivir; coherentemente con ello amaban a Kropotkin, teórico del anarquismo, publicaron la fórmula de la dinamita en una de sus revistas parisienses de poesía, aplaudie-



ron las bombas de los seguidores occidentales de Bakunin y admiraban las almas torturadas a lo Oscar Wilde, agotadas en el combate contra la "plebeyez" del mundo moderno y la hipocresía de la época conocida como victoriana, época en la cual tanto Freud como T. Mann comenzaron a publicar sus escritos.

T. Mann no abandonará nunca su vida burguesa, pero ya en su primera novela describe con feroz ironía la decadencia de esa vida, la pérdida de vitalidad, de brillantez, de prestigio y de creatividad, la cual se refugia en los desadaptados vástagos que como Hanno Buddenbrook, prefieren el arte al poder, la invención de la vida a la vida misma. Hasta los albores del siglo XX resuena el apóstrofe del escritor simbolista francés, muerto hace cien años, Villiers de L'Isle-Adam: "¿Vivir? Los sirvientes lo harán por nosotros".

Este asco por las exigencias groseras de la vida práctica, es compartido por una generación de novelistas que inventaron la novela psicológica, con todos sus buenos y malos frutos.

También sociólogos y juristas como Max Nordau y Cesare Lombroso con sus trabajos finiseculares sobre genio y locura contribuyeron a la propagación del satanismo fácil y de todo lo que condujo al irracionalismo que cabalga entre los siglos XIX y XX. Corrientes irracionistas que no deben ser confundidas con el psicoanálisis, el cual surge exactamente en la misma época; dicha confusión, por un momento se dio en T. Mann, pero él mismo la refutó proclamando que Freud era el enemigo número uno del irracionalismo, puesto que su pensamiento lo explica, no lo promueve, lo disuelve, no lo extiende y pretende reducir su influencia en la conducta humana hasta donde sea humanamente posible. "Allí donde ello está he de advenir yo" es la consigna de Freud, que hace estallar los mitos adorados por Hitler. No sin razón dijo un día T. Mann que la furia con que Hitler se apoderó de Viena tenía como blanco principal a S. Freud, quien podía considerarse su enemigo personal.

El debate interior que exalta la prosa de T. Mann entre el irracionalismo del *pathos* postromántico y la lucidez freudiana, que también es fruto tardío del romanticismo alemán, es un debate entre "la genialidad demoníaca" y la "voluntad de poder" que es fundamentalmente poder sobre sí mismo, convertido en saber y pensamiento. Este debate que ya hemos situado entre los dos últimos siglos, en el tiempo, en el espacio europeo y en la época en que el romanticismo se convierte en modernismo, produce en T. Mann percepciones que conservarán plena vigencia hasta

nuestros días, mal llamados postmodernistas y de nuevo finiseculares. Entre esas percepciones es importante destacar la crítica a la pseudo neutralidad científica que pretende definir la enfermedad sólo desde un enfoque mezquinamente biológico. Por consiguiente, también la salud para T. Mann es algo que se sale de las manos del poder médico contemporáneo, y de la concepción recreativa de la vida y se inscribe como gravedad de la existencia, lograda en lucha ardua contra todo lo que la amenaza interiormente.

Son puntos de vista que T. Mann defiende con seriedad pero con humor y alegría artísticamente irónica. Para él los grandes artistas, por enfermos que sean o parezcan, son los portadores de la verdadera salud que se da en la lucha trágica, en sentido griego, con el destino. En su concepción no cabe el simple bienestar orgánico, garante del orden, sino el "quantum de enfermedad que se es capaz de soportar y transformar en salud".

Antes del nazismo, durante su tiranía y después de su aparente liquidación, T. Mann denuncia en sus obras que la glorificación de la salud física es una idea bárbara de la cual no es raro que se desprendan purificaciones étnicas y sistemas totalitarios de control sobre la vida, es una ideología médica que como lo previó T. Mann se convirtió en culto racista y pretexto de exterminio genocida.

El mejor aliado que tuvo T. Mann en la acción de criba que le permitió separar la paja del irracionalismo del grano de la verdad psíquica, de la verdad del inconsciente, fue Freud; pensador que, pese a algunas metáforas y formulaciones heredadas de su formación positivista, se convierte en la avanzada de lo que llegaría a ser con Lacan la refutación de la idea del hombre definido biológicamente, y ello sin caer en la idea del destino trascendente de la vida humana. En verdad es un falso dilema, el de biología o trascendencia, porque convalida disyuntivas igualmente falsas como enfermo o tarado, loco o peligroso, malo o degenerado; son categorizaciones que puso de moda la ideología facista, las cuales se ven renacer nada menos que en las investigaciones, cuantiosamente remuneradas del National Institute of Health de Washington, investigaciones disfrazadas de búsquedas genéticas de las condiciones de la predelinuencia y de la violencia que inequívocamente apuntan a la represión de las minorías étnicas, mediante el desprestigio y la difamación, considerándolas como portadoras de las semillas del mal, al igual que sucedió durante siglos con los judíos de Europa antes de ser convertidos por millones en humo y cenizas. No dudamos que hoy muchos políticos europeos y norteamericanos sueñan con esa "solución final" del, para ellos, problema de negros, moros e hispanos.

En buena lectura, lo que muy pronto aparece en la escritura de T. Mann es la certidumbre, apoyada con reconocimiento en el pensamiento de Freud, de la unidad de cuerpo y espíritu, lo cual tiene efectos simbólicos determinados y determinantes dentro del proceso cultural que constituye al hombre a todos los niveles. Se trata de una compleja integración que involucra a la enfermedad y a la salud en lo espiritual humano.

T. Mann, con Freud aprendió a sopesar diferencias cualitativas con diferencias cuantitativas, al igual que Hans Castorp, su protagonista de *La montaña mágica*, aprendió con el doctor Krokovski y de su observación personal que los enfermos del Berghof no eran sólo tísicos y que lo que sucedía en sus pulmones tenía sentido y no solo causas; Hans Castorp tampoco ignora que hay una alquimia transmutante perpetua y de doble vía entre organismo y mente y sabe, antes que Lacan lo precise, que el síntoma queda absorbido en una cadena de significantes sin valor fijo absoluto. Es el síntoma algo secundario, como todo significativo en sí, por no decir que es nada, por fuera del contexto significativo, pues solo ahí puede hablar; en esa estructura simbólica entregaría, según Mann, sus dones a enfermos privilegiados, que a su turno aportan sus bacilos, sus espiroquetas, sus “infinitamente pequeños” como los denomina el Diablo en el *Doctor Faustus*, o sus circunvoluciones cerebrales irritadas, a la creación y a sus avatares angélico-diabólicos.

En *La montaña mágica* T. Mann, Hans Castorp y Krokovski se identifican como “idealistas de lo patológico”, que mantienen una alianza de puntos de vista secretamente compartidos sobre la “potencia del espíritu” en el “combate con la materia”

En el *Doctor Faustus*, escrito casi treinta años más tarde, con todo el bagaje freudiano ya incorporado a su sabiduría literaria, el narrador asume plenamente la tesis favorita, que hoy podríamos denominar psicósomática; cito: “Es necesario admitir una cierta fuerza milagrosa y naturalmente emanada del alma, una facultad de acción sobre lo orgánico y lo corporal apta a condicionarlos y modificarlos”. Podríamos incluso decir que T. Mann dota al inconsciente freudiano de una potencia demoníaca, en el sentido griego de fuerza creadora, que tiene la posibilidad de abrir las compuertas detrás de las cuales el hombre mantiene retenido el conocimiento profundo en arte, literatura y filosofía. De igual manera en los últimos ensayos le quita la palabra al eventual neurólogo de Dostoyevsky y se la da a la epilepsia misma, calificando sus efectos intelectuales en el escritor como “iluminación que asciende desde el infierno de la crisis hasta la cima del saber, orgía del cerebro.” Y al construir literariamente la

personalidad del músico genial Adrian Leverkühn, calcándola en parte de las vicisitudes de la de Nietzsche, tampoco se queda con el saber médico sobre la sífilis terciaria, sino que sitúa el mal dentro de un proceso que es fruto del pacto, que la lucidez firma con los abismos por mediación mefistofélica. Dicho proceso está construido con base en una serie de paralelismos freudianos, claramente edípicos, entre la vida infantil del protagonista y su acceso al conocimiento en la juventud y a la genialidad creadora en su madurez, la cual da sus mejores frutos en el momento mismo en que la razón sucumbe y el personaje es devuelto a la tutoría materna y a los espacios de la infancia.

La sífilis tiene que recorrer las profundidades de los paralelismos entre la voz de la madre y la voz de la única mujer que amó Leverkühn y deseó conservar a su lado, entre la protección materna y la hospitalidad cálida de la mujer que lo cuidó durante sus últimos años creativos en una granja situada también en paralelo con la granja natal, escenarios respectivos de los primeros despertares al pensamiento y a la música y de los últimos resplandores de su genio.

T. Mann como todo gran creador, como aquellos creadores de su permanente referencia, se mueve en sus invenciones en terrenos simbólicos y no en lo puramente imaginario. En la trama del *Doctor Faustus* queda, pues claramente establecido que Esmeralda, la hetaira contagiante, es un instrumento del Tentador y de la vocación de Adrian Leverkühn por lo más extremo de las posibilidades espirituales de la carne; no es la prostituta, la seductora, ella apenas había insinuado una caricia, leve como el posarse de una mariposa y tímida de admiración y respeto; el seductor es el artista que premedita largamente un nuevo encuentro, desprecia la advertencia amorosa de la joven sobre el peligro que ofrece su cuerpo y haciendo gala del “orgullo más cerebral” en un acto de amor que desterrará de su vida el amor, el calor humano y la familia, asume el contagio sifilítico que le forzará a canalizar toda su libido hacia la meta de un trabajo creador capaz de dar cuenta del destino humano.

Se trata aquí de una espiritualidad orgullosa, que solo acepta un ascenso desde el infierno, mediante un sí nietzscheano al instinto. Es una lucidez helada capaz de mirar a la cara sus orígenes diabólicamente carnales; con ella Thomas Mann denuncia a la cultura alemana, por haber caído en complicidad con la barbarie, debido a las mentiras con las que alimentaba su soberbia. Adrian Leverkühn no es pues simplemente un artista maldito sino el pensador que relaciona la crisis del arte con la crisis de la civilización industrial que llega su fin engendrando infiernos aparentemente

contrapuestos, universos concentracionarios de economía planificada o de mercado libre que en sus antagonismos han engendrado millones de muertos. Los simbolistas franceses de fin de siglo tenían razón cuando pensaban en la agonía de la civilización industrial, ojalá no dure siglos como el ocaso de las civilizaciones agrarias que la precedieron. Digámoslo con las palabras del narrador de *Doctor Faustus*: “Aleteante agonía del Estado sanguinario que según la expresión luterana ‘ha puesto sobre su nuca el peso de crímenes inconmensurables’, sus llamados rugientes, sus proclamaciones que hacen tabla rasa de los derechos del hombre, han lanzado las multitudes a transportes delirantes. Bajo sus banderas de colores chillones nuestra juventud ha marchado, los ojos chispeantes, radiante y orgullosa, fuerte en su fe”.

Para Serenus Zeitblom, el personaje narrador que acabo de citar, no queda duda de que la cultura alemana, Freud lo afirmó de toda cultura, ha ido dejando espacios a la barbarie, que siempre está lista para aprovecharlos, irguiéndose entre los escombros de las utopías y de las ilusiones humanistas. La única defensa es enfrentar la verdad, aceptar la libertad de reconocer los orígenes irracionales de la razón, los sueños goyescos de la razón. Es necesario el saber freudiano que previene contra la creencia en las reconciliaciones absolutas de los instintivo con lo humano espiritual. Adrian Leverkühn sabe que la fe humanista de su amigo Zeitblom es peligrosa en cuanto reprime la verdad que afirma que el hombre también es “un pedazo de horrible naturaleza con una cantidad bastante mezquinamente medida de espiritualidad potencial”. En dicho reconocimiento Leverkühn está muy cerca del “malestar en la cultura” revelado por Freud. El compositor no está dispuesto a aceptar la goetheana “doble bendición, espiritual y carnal”, propuesta por T. Mann en *José y sus hermanos*; en una especie de autocrítica, el novelista que lo inventó, pone en labios del compositor novelado la refutación de sus propias ilusiones anteriores a la catástrofe de la segunda guerra mundial, la refutación de lo que ahora considera charlatanías sobre la “igualdad piadosa entre el dios apolíneo y las deidades nocturnas”, las mentiras y disfraces que hacen más peligroso el mal, cuyo único antídoto es la verdad freudiana del inconsciente, del ello, que se opone radicalmente a la cultura y frente al cual no se puede bajar la guardia. El Maligno se lo dice a Adrian en el momento en que lo obliga a reconocer que hay un pacto entre los dos: “La pretensión de creer que lo general está incluido armoniosamente en lo particular, se desmiente por sí misma” y Adrian a su turno con pareja lucidez maligna le dice a Serenus, su amigo, años más tarde: “No es necesario

que eso sea. —¿Qué pues, Adrian, qué es lo que no debe ser?— Lo bueno y lo noble, lo que se llama humano, aunque bueno y noble. Es por lo que los hombres han luchado, es por lo que los hombres han tomado por asalto las bastillas de los opresores, es lo que los grandes iniciados han anunciado, exultando, eso no debe ser! Es preciso que sea borrado! Quiero borrarlo! —No te comprendo para nada mi querido. ¿Qué quieres borrar?— La novena sinfonía, respondió y no agregó nada más”.

La novena sinfonía es el abrazo universal en el que creyó la generación intelectual y artística europea contemporánea de la revolución francesa. Se imaginaron el advenimiento de una Grecia sin esclavos, y lo que advino fue un nuevo imperio y el dominio político de la burguesía industrial y mercantil. Por eso, Adrian dice que no debe haber más bastillas y lo significa con el borramiento de la novena sinfonía porque el ideal moral y artístico vigente, con sus mentiras de armonía preestablecida, sutura los desgarramientos, “cierra los huecos del universo” según la expresión freudiana, convierte en mentira “la idea del *opus* mismo, de la creación en general, que forma un todo objetivo y armonioso”, cuando en verdad “jamás la obra ha sido fruto de generación espontánea. Está hecha de trabajo artístico en pos de la apariencia y se pregunta en el presente si dado el estado actual de nuestra conciencia, de nuestro sentido de la verdad, ese juego aún es lícito, aún intelectualmente posible, si se puede aún tomar en serio. Si la obra como tal... ofrece una relación legítima con lo incierto, problemático y la ausencia de armonía de nuestras actuales condiciones sociales, si toda apariencia, aunque sea la más bella, ha devenido hoy una mentira... La apariencia y el juego chocan con la conciencia del arte. El arte quiere dejar de ser una apariencia y un juego, quiere devenir un conocimiento lúcido”.

El devenir de un conocimiento lúcido llegó a ser para Thomas Mann la superación de un humanismo anacrónico, aristocrático, helenístico, renacentista, pero también la superación del humanismo populista, democrático, modernista, enfrentado en una falsa contradicción con el discurso del poder, de exaltación de la fuerza, que ignora las fuerzas que nos mueven a actuar.

Anuncia Adrian Leverkühn, es decir Thomas Mann, en el *Doctor Faustus*, un sometimiento liberador, valga la paradoja, del arte a “la escritura rigurosa”, que sería la “expresión, no disfrazada, del dolor en el instante mismo de su realidad”. Igual que Leonardo propende a un arte “conocimiento”, capaz como Freud de enfrentar las pulsiones y no simplemente los humores y afectos, sin “pamplinas de humanista”. Un arte capaz de enfrentarse con una realidad trágica.



Pero no se puede trabajar en lo demoníaco de oído, hay que tener la partitura en la mano, la partitura del cataclismo, la partitura del horror en su verdadera dimensión, que deshace todo el idealismo goetheano. No es suficiente para T. Mann declararse demócrata, ni puede ya jugar al ironista; la vivencia del universo concentracionario en que desemboca el germanismo político y filosófico, no le permite el tipo de risa ligera que explota todavía cuando convierte una historia bíblica en una gran novela histórico psicológica: *José y sus hermanos*, en la cual el inconsciente freudiano se convierte en una veta inagotable de fino humor artístico. Tiene que darle ahora, al escribir *Doctor Faustus* en el exilio norteamericano, al que lo arrojó la catástrofe europea, la razón plena a Freud en su concepción seriamente desmitificadora de la cultura; Freud llegó a ser en su madurez lo que Schopenhauer fue en su juventud: su educador. El sabe muy bien que no cabe ya el enfermizo hastío de conocimiento de Aschenbach en *La muerte en Venecia*, sino el ansia, la pasión de saber musical convertido en saber sobre el mundo de Adrian Leverkühn transformado en Doctor Fausto.

El psicoanálisis no es más la psicología de la noche y de la muerte que critica Settembrini en *La Montaña Mágica*, sino un punto de amarre del saber que se afirmará cada nuevo día en su trabajo literario y ensayístico, trabajo que sitúa a T. Mann en la exigencia freudiana de “advenir ahí donde ello estaba”.

En síntesis: al final de su vida, Thomas Mann nos incita a escuchar el reclamo exigente de Freud al final de su vida: “Sed sobrios y vigilad.” Ψ