



DESEOS IMPERIALES QUE BUSCAN ALTURAS:  
SOBRE ENFERMEDADES, HECHIZOS Y MÁGICOS ESPECTROS EN *LA MONTAÑA  
MÁGICA*, DE THOMAS MANN, Y EL *FAUSTO*, DE GOETHE

SOE SÁNCHEZ MONJE

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A mamá, por las lecturas nocturnas de los cuentos en nuestra montaña mágica,  
por entregarme por completo su corazón de hierbabuena  
y por permitirme habitar su cuerpo como mi primer hogar*

*A papá, por levantar mi mirada siempre hacia la constelaciones,  
por llevarme entre volcanes y cataratas  
y por cuidar de mi cuerpo como si fuera suyo*

*A Rubén Darío Monje  
y al otro Pocho  
ambos elevados en otras alturas*

## **Agradecimientos**

A Gabo, mi castor, por acompañarme en la vida y en cada una de mis lecturas y tropiezos. A Óscar, el poeta de pulmones etéreos, por toda la confianza, el ingenio y la dedicación. A Laura Victoria, gotita de miel, por su incesante compañía en los momentos de crisis. A Mateo, por las risas y la paz durante las últimas noches. A Jorge, por ser mi guía hasta la mitad del proceso y confiar en cada una de mis inseguridades. A Alison y a Canela, mis cómplices brujitas, por evitar a toda costa la tortuosa pregunta de “¿cómo vas con la tesis?” y, en cambio, llenar mis dudas y miedos con amor y aguardiente. A mis padres, por ofrecerme la literatura y el teatro como formas de vida. A Pablo, por aparecer en mi jardín como una luciérnaga titilante y llenar mi pecho de (su) luz. Y a Nube, finalmente, por soportar las eternas lecturas de mi tesis en voz alta.

**Tabla de contenido**

**Introducción.....9**

**Uno: Los cuerpos de la transparencia en el Hades invertido.....14**

**Dos: El contagio de cuerpos en desequilibrio.....57**

**Tres: Cuando las poéticas se visten de enfermedades.....110**

**Conclusiones.....121**

**Trabajos citados..... 124**





## Introducción

La enfermedad nos atraviesa como si nos cortara en línea recta por mitad. Pienso en nuestros dedos vulnerados por una hoja de papel. Nos taja así: como un bisturí muy exacto, como un pedacito de espina vegetal que no vimos y que solo sentimos cuando está ya muy dentro de la piel. Es imposible ignorar la enfermedad porque es uno de los pilares de la existencia, de nuestra condición corpórea. Somos instancias de la enfermedad, el lugar predilecto de sus apariciones. Rubén Darío Monje, a quien en gran medida está dedicado este trabajo, era línea de fuga de los efectos decadentes del mundo de nuestros días. Era la expresión máxima del vitalismo y nada en él anunciaba la degradación. Todo su cuerpo estaba secuestrado por la exaltación y la energía. Amante eterno del sol, del trópico, del baile, de la vida misma. Pero claro, asociamos a la enfermedad solo con los cuerpos inertes y oscuros, con las sombras y los olores desagradables. Y resulta que incluso a Rubén Darío – y qué difícil es no pensar en el poeta–, como también le sucedió a Rimbaud, lo sobrepasó su exaltación. Hubo un temblor en su cuerpo y el epicentro fue el estómago. La enfermedad lo devoró con la misma fuerza con la que un tsunami reclama la tierra. A los cuerpos más brillantes también los desea la oscuridad y el delirio. La arena blanquita que reposa fresca a los pies del sol será algún día revolcada por el agua salada y los monstruos marinos. Nos zambullimos en el mar y las olas nos alcanzan como nos alcanza la enfermedad. Esa es nuestra constitución porque estamos vestidos por una piel que solo ha de irse cuando nos desintegremos. Y ella, precisamente, tiende a la desintegración. La piel se estira y empieza a envejecer desde el primer llanto de nuestro nacimiento. Enfermamos desde el parto. Eso

somos: pedacitos de cuerpo, instancias, instantes, luces con fecha de caducidad. Y todo esto es bello. ¿Por qué habríamos de temernos?

Los estudios literarios, en estos cuatro años de estudio, me revelaron muchas cosas. Entre ellas, que si la vida es caída y vuelo a la vez y que si existir es de por sí una transgresión, es necesario ir siempre más allá de los límites, combatir la desmesura, desarmar los esquemas, cuestionar cada paso, cada imagen, cada letra. La literatura, me parece, contribuye a la desfamiliarización del mundo y combate con todo lo que llega a nuestros ojos y pretende dominarnos. La literatura es profundamente anárquica y combativa: en efecto, funciona y existe como la enfermedad. Ambas nos cuestionan y nos derrumban, nos devoran y emocionan. Nos hacen vernos en el espejo y en ese instante afirmamos que la vida nos taja, nos corta en mitades. Doy cuenta de mí misma por otros, por la enfermedad y la literatura –para mí dos partes de un mismo ser– y por la vida que todos los días es diferente. Eso también permiten ellas: sentir la existencia como un caleidoscopio, como una imagen cada vez más nueva.

Este trabajo está planteado como un ejercicio ensayístico en el que la lectura cercana a los textos es la metodología fundamental. Más allá del tema y de las preguntas que busco responder, es menester aclarar que, en principio, mi objetivo era enfrentarme a un texto y llegarle hasta los huesos. Quería, pues, poner a prueba una de las cualidades de aquel que se consagra al ejercicio de leer y, claro, a estudiar literatura: buscarle el alma a los textos –a esos cuerpos de letras, a esos organismos problemáticos–, para cuestionarlos, interpelarlos, y revolver sus tejidos hasta dar con sus átomos. Después de plantear esto, llegó la necesidad de escoger un corpus y, con ella, revisar y recordar todos esos textos que me habían tocado todas las fibras; las sensibles, claro, pero sobre todo las de las ideas, las posiciones, las formas de pensar, problematizar y ver el mundo. La primera vez que leí a Thomas Mann lo

hice porque Óscar Torres, en la clase de Literatura Comparada, me sugirió que expusiera un texto llamado “Travesía marítima con Don Quijote”. Claro, como justo en ese semestre estaba viendo la Cátedra de Quijote, con la incomparable María Piedad Quevedo, pensé en la estrategia, en fusionar las clases, en producir algo en conjunto y ampliar mi visión del texto de Cervantes. Y al, final, no logré solo eso. Con ese texto descubrí un autor que nadaba sobre los temas que más me llevan a cuestionarme a mí misma y al tiempo en el que nació: los viajes, los sujetos imperiales a quienes se les encomienda una tarea –sin importar sus repercusiones–, la enfermedad, el cuerpo, la tecnología, la magia. Leí luego *La muerte en Venecia* (1912), en otra clase de Óscar, y descubrí que todos los temas que mencioné estaban relacionados con el tópico patológico de la vida –y las muertes– del artista. Cuando *La montaña mágica* (1924) llegó a mis manos descubrí, en efecto, lo que sería después el tema de mi tesis (una suerte de amalgama de esos ya enunciados). Pero solo fue cuando vi una representación dramática del mito fáustico que vi completado el proyecto: intuí que el personaje principal de *La montaña mágica* gozaba –porque literalmente gozaba– de una enfermedad que tenía coincidencias con la patología que pude ver en Fausto, el personaje. Ahí me sumergí por completo.

Este trabajo es, general, una propuesta de lectura. Es un diálogo con dos textos que hoy, después de muchos años, siguen hablando porque son tremendamente vigentes. En efecto, algunos cuestionaron severamente por qué razón habría yo de introducirme (una vez más, como tantas veces lo ha hecho nuestra pantagruélica academia) en el canon europeo. Europa no fue mi interés como espacio semántico en un principio, pero fue inevitable encontrarme con ella conforme avanzaba la investigación. Lo que no sabía entonces era que mi trabajo de grado terminaría por ser una reflexión sobre la enfermedad en dos textos que fueron engendrados en medio de dos crisis distintas de Europa –y germánica, por supuesto–

y que intentaron descentrar por completo los puntos de poder que, por hambrientos, solo perseguían la (auto)destrucción. No busco, con mi trabajo de grado, reestablecer a Thomas Mann y a Goethe como dos figuras canónicas e incuestionables, sino ver más bien en qué medida hoy, una estudiante, en Colombia, puede hablar aún de dos textos enaltecidos y, sobre todo, cuestionar los modelos de cultura y de hombre que ellos proponen. Ambos autores son ciertamente problemáticos y mi trabajo también busca eso: arañarlos, traerlos al presente. El tema de la enfermedad es la posición política que tomo frente a ellos; sus textos, como su madre-nación y continente estaban (¿están?) profundamente enfermos. Y la dimensión política de la enfermedad la descubrí con Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas* (1978). Porque la enfermedad y su diagnóstico tienen implicaciones sociales y morales hirientes. Si hoy nos enfermamos, si hoy nuestro cuerpo tiene algún reclamo, no solo nos ocupamos de ello, sino de todas las repercusiones y constructos sociales de esa nuestra enfermedad. La palabra “tuberculosis” era antes una sentencia de muerte, como hoy podría serlo el “VIH” o el “cáncer”. Y la cura no solo está a cargo de las ciencias médicas, sino también de los despojos metafóricos. Estudiar la enfermedad puede aliviar, no solo dolores, sino cargas sociales. Un diagnóstico médico puede destruir una vida. Y esta se destruye no tanto por la enfermedad latente o de la que se padece (o se goza, como nos enseñará Hans Castorp), sino por el tabú. Las enfermedades son construcciones y lenguájicas porque también son moldeadas y reinventadas por nuestros entornos y lo que escribimos y decimos de ellas. Este trabajo de grado busca eso: hacerle frente al tabú, esgrimir con él (como antes hizo Baudelaire, por medio de su creación poética, con la vida moderna, la enferma e infernal vida moderna), desde la literatura misma. Este trabajo busca sacarle toda la enfermedad a dos textos que muchos han querido idealizar, pero que no tomaban como los pacientes más enfermos. Y acá hablamos también del fenómeno europeo

(enfermo a más no poder), ese fantasma que hemos tenido encima, como una nube cargada de tormentosas gotas, del que a veces hablamos sin tregua –aun sin mencionarlo– y del que es preciso descentrarnos. ¿Por qué no descentrarse a partir de sus entrañas, de sus textos, de sus hijos? Dar cuenta de la enfermedad es también dar cuenta de uno mismo.

Aviso de antemano que este trabajo lleva la voz colectiva del “nosotros” por tres razones. La primera, por terminar esa red de influencia que trazo desde Goethe a Mann: *La montaña mágica* está narrada de esa manera y quise continuar con ese aliento; la segunda, porque creo fervientemente que la literatura es un tejido de intertextos y en ninguna medida mi voz quiere imponerse como una unidad cerrada, sino, más bien, como el resultado de diálogos, lecturas, viajes, voces, clases e ideas de otros; la tercera, finalmente, es en honor a mi director, Óscar Torres, por poner aquí también sus pensamientos y, eventualmente, su cariño y sus bronquios. Este trabajo no es solo mío.

### Uno: Los cuerpos de la transparencia en el Hades invertido

*¡Desdichados, que en vida bajasteis a casa de  
/Hades  
sometidos dos veces a muerte cuando una vez  
/sola  
la padecen otros! Mas, ¡ea!, bebed dulce vino  
/y comed todo el día.  
Homero, Odisea*

*For solitude sometimes is best society  
And short retirement urges sweet return.  
John Milton, Paradise Lost*

En 1859 el médico prusiano Rudolf Virchow publicó la *Patología celular*, obra en la que aparecieron diversos y riquísimos aportes al estudio metódico de la célula. Con el objetivo de derrumbar por completo la teoría de los humores, tan extendida en Occidente desde Hipócrates y Galeno, Virchow se propuso demostrar que la célula era el centro de la evolución y que de ningún modo provenía de humores amorfos (*Testigos de...*, 15). Aunque su deseo de localizarlo todo, de la mano del desarrollo del microscopio, ayudó a asentar la concepción moderna del cáncer y la tuberculosis, no logró acabar con las metáforas, imaginarios y tabúes que desde antaño se habían agarrado, cual garrapatas, a las enfermedades mismas. En 1882, Robert Koch aclaró una confusión de la que el ámbito médico padecía: que el cáncer y la tuberculosis no eran, como se creía, enfermedades hermanas –por no decir la misma–. Gracias al descubrimiento del bacilo que lleva su nombre, la tuberculosis se distinguió del cáncer por ser la primera una infección bacteriana y, la segunda, la máxima anarquía de la actividad celular. De esta manera, las metáforas principales de estas dos enfermedades empezaron a diferenciarse y se crearon nuevos paradigmas sobre cada una (Sontag, 21).

Hasta que un antibiótico bactericida, llamado con el nombre complicado de “estreptomycin”, fuera descubierto a mediados del siglo XX, la tuberculosis era vista como una enfermedad misteriosa. Solo hasta que se halló su cura concreta, es decir, hasta que dejó de parecer incurable y sentencia de muerte, la tuberculosis dejó de ser razón de constructos y tabúes. En esta ocasión no nos interesa observar la enfermedad como la mera alteración del funcionamiento del organismo, sino rastrear sus metáforas y alcances en el caso de un cuerpo textual tan enfermo como sus personajes: *La montaña mágica*, publicada en 1924 y escrita por nuestro amante de la decadencia y de los organismos patológicos, Thomas Mann<sup>1</sup>. Nuestra guía de viaje será, cual Caronte, Virgilio y Mefistófeles, Susan Sontag con su gran radiografía *La enfermedad y sus metáforas* (1978). En primer lugar, veremos que el cuerpo es el terreno de expresión del personaje principal, Hans Castorp, y lugar polémico en donde confluyen su enfermedad, sus ambiciones, su *devenir* y (más tarde) su relación entrañable con Fausto; en segundo lugar, que Hans Castorp, aunque tentado en varias ocasiones, logra liberarse y no caer en las metáforas de la tuberculosis, vivas y seductoras, cual sirenas, en el sanatorio, reino e infierno de los enfermos. Esto era precisamente lo que buscaba Sontag con su libro: aclarar las metáforas –es decir, los usos que se hacen de la enfermedad como figura– y liberarse de ellas; resistir al pensamiento metafórico (11). Llamamos infierno, ciertamente, a la metáfora misma y de la cual nuestro héroe sale victorioso.

Empezaremos aludiendo a la mirada curiosa de nuestro primer protagonista, no solo porque en más de una ocasión hemos de referirnos a ella, sino porque el ojo parece uno de

---

<sup>1</sup> Contamos con dos traducciones del texto de Mann, una en inglés y otra en español. La traducción al inglés que usamos es la de John E. Woods, especialista en la traducción de la literatura alemana; la traducción en español, la de Isabel García Adánez, traductora española y Licenciada en Filología Alemana, de la Universidad Complutense de Madrid.

los órganos más insistentes de esta historia. Añadiremos en este momento que el oído, por su parte, tiene también una relevancia que no es preciso ignorar: Hans Castorp es un personaje hipersensible del sonido y de los (sus) ruidos<sup>2</sup>. Es, además, un amante ferviente de la música. *La montaña mágica* es, en general, una caja de música, una colección de todos los sonidos posibles. No pretendemos con ello minimizar la actividad textual de los pulmones y del corazón, pues sería un arrebató que nos conduciría a una contradicción casi patológica: la totalidad del cuerpo humano está comprometida tanto en *La montaña mágica* como en el *Fausto* de Goethe. Los ojos de Hans Castorp, pues, nos servirán para iniciar la disección literaria que hemos de ejecutar en la medida en que son una de las instancias que darán cuenta de su formación a lo largo de la novela. La palabra “formación”, vale la pena aclarar, da cuenta no solo de su maduración y aprendizaje, sino también de esa búsqueda de la sanación anímica y corporal. Curarse, incluso enfermarse, es también aprender. El tránsito a los Alpes da cuenta de múltiples procesos de formación de nuestro personaje y Thomas Mann era consciente de ello: en *La muerte en Venecia* (1912), el protagonista habría de emprender un viaje de formación parecido, pero esta vez en el sur. El Mediterráneo y las montañas alpinas son lugares *necesarios* para los personajes. Son geografías perversas a las que el deseo y la pasión no pueden resistirse.

Un pequeño burgués saturado de la actividad del mundo de «allá abajo», es decir, de la ciudad mecanizada y abrumadora, constituida por ciudades como München, Zürich y

---

<sup>2</sup> Veamos dos ejemplos de esta hipersensibilidad del oído de Hans Castorp. Su primera noche en el sanatorio fue casi una pesadilla debido a los ruidos sexuales de una pareja que se encontraba al otro lado de la pared. Después, vemos cómo “Hans Castorp *flinched* – he was *annoyed* and *offended*. A door, the one to his left that led to the lobby, had banged shut – someone had simply let it slam, or perhaps even slammed it intentionally, and that was a *noise* that Hans Castorp *absolutely could not tolerate*” (Mann, 52). Y así será a lo largo de toda la novela. El “tatara-tatara” (36), en español, o el “great-great-great-great” (24), en inglés, del tiempo, el sonido ensordecedor de su corazón, la tos de sus compañeros, entre toda la colección de ruidos de *La montaña...*, llamarán siempre su atención.



Milán, decide visitar a su primo tuberculoso en el Sanatorio Internacional Berghof, elevado en una montaña, a mil seiscientos cincuenta metros sobre el nivel del mar, arriba de la pequeña ciudad de Davos. Este joven contrariado, cansado de las actividades monótonas del mundo cotidiano y encarnación del *ennui moderne* y de la sensación de vacío producida por la decadencia del alma y el espíritu de Occidente, llega a un escenario en donde las condiciones de vida no son usuales; en donde el aire y la altura construyen sus propios personajes y en donde el paisaje estalla ante los ojos de los enfermos como una foto que, en tanto bella, es objeto de un deseo imperante de destrucción. El Berghof era una sociedad aparte, repleta de infectados, que de alguna manera se asemejaba al decaído sistema político monárquico que se terminó después de la Primera Guerra Mundial (Meredith, 110).

*La montaña mágica* inicia su narración con un viaje, con el desplazamiento de un niño mimado por la vida y la sociedad hacia las alturas. Hans Castorp, debemos advertir, sube a la montaña mágica falto de vitalidad. No solo se encontraba en un total aburrimiento en la ciudad, sino que su sistema inmunológico, protegido (y, por lo tanto, debilitado) por la vida burguesa que llevaba, estaba ciertamente adormecido. El mismo narrador de su historia menciona que era un “joven delicado y consentido” (10) a quien el frío le lastimaba la piel y a quien, incluso, las alturas le eran imposibles, pues le causaban un tremendo agotamiento. Hans Castorp tenía un aspecto anémico y débil, caminaba muy lento y sentía cansancios frecuentes. Es curioso que una de las cosas en las que primero se fija al llegar al sanatorio, es en la cama y en las sillas de reposo, lugares en los que eventualmente lograría conciliar el sueño. En todo caso, hablamos de un personaje falto de vitalidad porque estaba existencialmente cansado de la vida diaria: vivía como dormido, pero de pie. Acudió a la montaña, seguramente, porque no tenía nada más que hacer. O eso parece en principio, por lo menos, porque tarde o temprano él mismo advertirá (y nosotros también, de paso) que la

enfermedad –es decir, su manera de estar en el mundo– lo estaba llamando con sus hechizos y encantos para que acudiera allá arriba, al reino de sus servidores. Antes de calificar esta acción como una huida, aunque Mann es muy consciente de que la huida es una de las opciones frente a la decadencia, nos atenemos a decir que se trató de un alejamiento cuyos propósitos se aclararán conforme avancen las líneas de este trabajo y, con ellas, el tiempo mismo. Sin embargo, anotaremos que sí se trató de un retiro cuya principal razón era la evasión de ciertas decisiones y responsabilidades y, además, de la búsqueda de un lugar sano. Hans Castorp, en medio de su estado emocional roto de mil maneras, busca una razón para el exilio y emprende un viaje, sí, físico, un desplazamiento geográfico, pero también uno anímico, espiritual, individual. Vestido de seda y preparado, en cierta medida, para el invierno –y decimos “en cierta medida” porque su ropa solo conocía el frío y el aire del mundo de «allá abajo», pero ciertamente no era adecuada para las alturas a las que próximamente iba a someterse<sup>3</sup>–, el joven Hans Castorp resuelve ponerles una pausa a sus deberes inmediatos de la vida en Hamburgo, su ciudad natal, relacionados con el estudio de la ingeniería, profesión a la que había decidido dedicarse, aunque no de manera muy convencida. No tardamos en entrar, junto con nuestro protagonista, en un clima que anuncia una desgarradora enfermedad infecciosa: la tuberculosis pulmonar<sup>4</sup>. Incluso el tren en el que Castorp se transporta a Davos Platz atraviesa el aire y las regiones montañosas como un tuberculoso que, entregado al hábito de toser, no cesa de sonar: “[...] el tren serpenteaba sinuoso por un estrecho desfiladero; se

---

<sup>3</sup> No sobraría mencionar que el viaje de Castorp empieza a mediados de agosto.

<sup>4</sup> Aclaremos que la tuberculosis que domina en el sanatorio es la de tipo “pulmonar”, porque esto, más adelante, reforzará nuestra idea del infierno, del sanatorio como metáfora. Como indica Sontag, la tuberculosis afectaba a más órganos, como el cerebro, la laringe y los riñones, pero “metafóricamente, una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma” (28), es decir, la tuberculosis pulmonar afecta directamente a la respiración, al aire, a la vida.

veían los primeros vagones, y la máquina, *que de tan duro esfuerzo vomitaba masas oscuras de humo, verdes y negras*, que se llevaba el viento [...]” (11. La cursiva es nuestra). Aunque lejos de la ciudad y elevados en las alturas, las habitaciones, zonas comunes y corredores del sanatorio sonaban todo el tiempo. No eran los ferrocarriles y las cacofonías de las masas, sino los neumotórax, las toses, los estornudos, las risas, los lamentos. Los sonidos del Berghof estaban asociados a los pulmones, a la respiración desesperada, a la vida.

¿Y para qué dejar Hamburgo? ¿Qué de espantoso tenía la ciudad? La novela en cuestión fue publicada en 1924, nueve años después de que Thomas Mann empezara a escribirla. Estamos, pues, a principios del sonoro y eléctrico siglo veinte y, no menos importante, en medio de la pesadilla que fue la Primera Guerra Mundial y sus aciagos años posteriores. La redacción de la novela, pues, se realiza bajo la sombra, la inestabilidad y el terror de la época más oscura de la Alemania moderna: la República de Weimar. Una época que, por lo demás, concluye con el ascenso del nazismo al poder. Las menciones de la ciudad son pocas y parece que esto tiene claros propósitos: como si se tratase de una esfera a la que por ningún motivo el narrador quiere dirigirse y de un mundo desarticulado con el Sanatorio de la alta montaña. Decir «el mundo de allá abajo» es de suyo alejar los movimientos agresivos que le son propios a la ciudad europea de estos años. Hay que tener en cuenta que nuestro personaje “ha nacido en la era de grandes descubrimientos científicos y de la aceleración de la velocidad; en la época de la medición de la luz y de la penetración de la materia” (Schultz, 160). En vez de cruzarnos con un *flâneur* que pasea por las amplias calles acompañado de las luces, de los ferrocarriles, las galerías, los puentes y los bullicios de las masas, acompañamos a un sujeto, a un cuerpo que, moldeado y amenazado por la nueva sensibilidad materialista y burguesa, y saturado por las altas exigencias de los

exámenes que le exigía la universidad, recurre al aire puro para desintoxicar y redirigir sus energías. Allá arriba, no obstante, han de abandonarlo los sonidos ciudadanos pero no los de algunos descubrimientos tecnológicos de la época, como los rayos x y el gramófono: el uno, una nueva forma de entrar en el cuerpo; el segundo, de vivir la experiencia de la música y del tiempo. La subida a la montaña es también el encuentro de Hans Castorp con un universo científico que empezaba a gestarse de manera radical: por un lado, tenemos la imagen de una institución decadente, repleta de cuerpos terminales; por el otro lado, un sanatorio repleto de nuevos proyectos de la ciencia. Ambos, enfermedad y mundo científico, han de hechizarlo y seducirlo. En cierto momento de su vida eligió la profesión moderna por antonomasia: la ingeniería (naval). Su elección estuvo impulsada por su amor inevitable por los barcos y, claro, por el dinero que más adelante podría llegarle a las manos y a la vista. No hay que olvidar que la ingeniería y sus diseños son cómplices del mundo moderno y que consagrarse a su estudio era inclinarse por cierta visión de progreso, de ciudad, de modo de vida. En nuestra historia, esta formación como ingeniero se ve interrumpida, y la llegada al sanatorio, a una de las múltiples orillas de la enfermedad, confirma que la vida del mundo moderno es una gran construcción con ladrillos, metales y cables con defectos: la modernidad es una construcción que tiene huecos<sup>5</sup>. Su lado más sensible se dejaba ver en dibujos de barquitos de todos los tamaños que cortaban el mar como sigilosas cuchillas sedientas de papel. Por lo demás, era más bien desocupado: aunque agotado por la vida del perpetuo movimiento, era indefectiblemente un hijo del mundo de la división trabajo, un producto de su tiempo. Él, acompañado de su libro *Ocean*

---

<sup>5</sup> Esta expresión se la debemos a la poeta y profesora Gina Saraceni. La escuchamos en la clase “Literatura latinoamericana 1900-1950”, el día 22 de agosto de 2018, cerca de las tres de la tarde, en la Pontificia Universidad Javeriana, ubicada en alguno de los espacios reglamentados de la Universidad Javeriana.

*Steamships*<sup>6</sup>, sube a la montaña y vive por un tiempo acompañado de otros cuerpos infectados por otro de esos huecos, otro de los inevitables efectos de la vida moderna: la enfermedad<sup>7</sup>. A los tuberculosos los alejaban cada vez más de la ciudad porque se creía que esa maldición que llevaban dentro era terriblemente contagiosa. A esos productos imperfectos, con defectos de fábrica, era mejor tenerlos lejos y ojalá juntos. Lo que no se sabía es que una gran nube de humo se acercaba a las ciudades y que más adelante habrían de llegar nuevas enfermedades, nuevos seres abyectos, nuevos cuerpos indóciles, porque “los efectos negativos, consecuencia de la época en que vive un individuo, pueden repercutir también en su organismo físico” (53). Además de alejar los tuberculosos de la sociedad, se creía que la cura de la enfermedad, en efecto, estaba en el aire puro:

Se pensaba que un cambio de ambiente podía ayudar, y hasta curar a los tuberculosos. Corría la caprichosa idea de que la tuberculosis era una enfermedad húmeda, una enfermedad de ciudades húmedas, lientas. El interior del cuerpo se había mojado (se usaba mucho la frase «humedad en los pulmones») y había que secarlo. Los médicos aconsejaban viajar a sitios altos y secos, las montañas, el desierto. (Sontag, 25)

---

<sup>6</sup> “Junto a él, sobre el asiento, reposaba un libro encuadernado, titulado: *Ocean Steamships*, que había abierto de vez en cuando al principio del viaje; ahora, en cambio, estaba ahí abandonado, y el resuello anhelante de la locomotora salpicaba su cubierta de motitas de carbón” (Mann, 10)

<sup>7</sup> Aquí es preciso aclarar que no nos referimos a la enfermedad como si fuera exclusiva de la vida moderna, es decir, como si no hubiese existido antes. Por lo contrario, queremos manifestar que los nuevos modos de vida asociados a los cambios que experimentan las ciudades y los cuerpos traen consigo nuevas actitudes frente a las enfermedades, nuevas maneras de vivirlas y de aproximarse epistemológicamente a ellas. Sin embargo, la relación enfermedad-modernidad que planteamos está implícita en el concepto histórico y estético de decadencia. La sociedad, el mundo está enfermo (desde “el mal del siglo”), pero a su vez la enfermedad más pura, asumida en el cuerpo, en los nervios, en la mente, es la enfermedad creativa: el arte.

Pensemos que la crisis individual de Hans Castorp pone en escena una serie de sospechas que la nerviosa burguesía tenía en ese tiempo, relacionadas con su borroso futuro –y su posible destrucción–, a causa de la vasta cultura urbana y de la sociedad de masas que ya se gestaba de manera poderosa. Como propone Dowden, la muerte de la burguesía decimonónica era una imagen tan certera como la de otros cuerpos que estaban por morir por enfermedades letales (x). El elemento de la individualidad es importante, porque “es con la tuberculosis que se articula la idea de la enfermedad individual” (Sontag, 41). Es decir, junto con otros constructos en torno a la tuberculosis, se estaba desarrollando la idea del “yo” moderno. Ya no se trata de una enfermedad colectiva, como el cólera, en *La muerte en Venecia* (1912), sino de una infección de la que padece *un* individuo y de la cual debe curarse por su cuenta, retirado, exiliado, aislado. Es la enfermedad que eleva a una persona por encima del entorno (la enfermedad romántica). En ese proceso de sanación el enfermo –el débil, agotado y decadente– experimenta una individualización, una singularización, un refinamiento del espíritu que lo hace «interesante» y atractivo. Hasta finales del siglo XIX y principios del XX se creía que la tuberculosis dotaba a sus cuerpos elegidos de un temperamento superior. Y esto sucedía porque la enfermedad entraba en personas sensibles, creativas, en seres aparte: en artistas, sobre todo. Gracias al impulso del pensamiento romántico, una de las metáforas más asociadas a la tuberculosis es que la padecían las personas frágiles y que la enfermedad les sentaba, porque les ensanchaba el espíritu, les elevaba su naturaleza y les exacerbaba la conciencia. La enfermedad refinaba el espíritu burgués (Sontag, 45). Se creía también que esta enfermedad seducía a los cuerpos desencantados con la vida, como el de Hans Castorp, que es un personaje poco apasionado y comprometido con su vida (Meredith, 111).

Diremos que Hans Castorp necesitó siete años<sup>8</sup> de distanciamiento en la montaña para encontrar su interioridad auténtica y para cambiar un modo de vida al que estaba acostumbrado, asociado con la pasividad y la mera contemplación, por un estado permanente de análisis crítico y de juego con el mundo. Aunque Hans Castorp era consciente de que el trabajo era el valor absoluto de su época y que era, por ello, respetable, no lo amaba en ninguna medida; ni su cuerpo ni su espíritu estaban hechos para trabajar. Nuestro personaje, pálido como la leche y falto de glóbulos rojos, se consideraba como un amante ferviente del tiempo libre<sup>9</sup>. Ciertamente, antes de llevar al lomo el peso de una construcción o de pararse frente a un batallón de obreros a dirigir una obra, prefería entregarse consabidamente a la comodidad de una silla con su cigarrillo María Mancini en una mano y, en la otra, su vasito burbujeante y oscuro de *porter*. *La montaña mágica* es, entre más asuntos que veremos, el *devenir* de Hans Castorp; un devenir múltiple en la medida en que no se refiere a una única transformación. La mirada, pues, es la primera instancia a la que hemos de referirnos para desentrañar misterios de la novela y de nuestro personaje. Al final de la novela, con respecto a su principio, hemos de ver cómo la mirada de Hans Castorp se ha transformado dramáticamente y a lo largo del texto haremos explícito el papel de los ojos, que encarnan las ansiedades, los deseos y los intereses más polémicos, tanto de la vida moderna como la de nuestro anémico héroe<sup>10</sup>. Estamos frente a

---

<sup>8</sup> En la novela, hay un tiempo corto y uno largo. El tiempo corto, de semanas, y que cubre muchas páginas, es el que permite el afianzamiento en Hans Castorp de la enfermedad. El tiempo largo es la irrupción del tiempo histórico en la montaña y sus alrededores salpicados por la enfermedad. De todos modos, la propia novela provee enésimas reflexiones sobre este asunto que también revela una manera de concebir la enfermedad: interior y exterior.

<sup>9</sup> Si se quisiera explorar más este asunto, a saber, la relación ocio-enfermedad, recomienda Óscar Torres Duque, director de este trabajo, acudir a Josef Pieper: *El ocio y la vida intelectual* (1948).

<sup>10</sup> Hans Castorp, en efecto, tenía un aspecto anémico. Esto es interesante en la medida en que refuerza su potencial metafórico de ser un excelente tuberculoso.

un texto que nos narra un viaje que es una formación: leemos una escritura del yo. El desplazamiento a las alturas –en este caso– es el amargo aprendizaje de un personaje que busca la vida misma –y el amor por ella–, que se le ha esfumado: el viaje de Hans Castorp es, sí, hacia sí mismo, pero también a las metáforas de la tuberculosis y a cierta soledad que no tiene tanto que ver con la falta de compañía como con esa necesidad de salvarse de ciertas tentaciones; allá arriba, ciertos organismos infernales querrán arrebatarse la consciencia y las ideas, pero esa convicción –quizá inconsciente– de su soledad en el mundo, de su individualidad, es la que le otorga la fuerza para bajar la montaña con el vitalismo tan ausente durante la subida. Aunque Hans Castorp contaba con la predisposición anímica para la enfermedad, al final no se queda en el infierno de la metáfora, sino que supera sus tentaciones (haciendo caso a las recomendaciones de su tutor principal y humanista en esplendor, Settembrini) y recobra (o redescubre) el estado vital que antes consideraba inexistente: “His growth is a growth into silence. By the end of the novel, he has nothing left to say. It would seem that we are being shown not the intellectual development of a scholar so much as the *via negativa* of the mystic. Sickness humbles the spirit, opening up access to forces more vital than those it itself commands<sup>11</sup> (Lawrence, 4). La enfermedad es la prueba heroica por excelencia: humilla al espíritu al mismo tiempo que permite hacerse dueño, dominador fuerte, del propio cuerpo.

El Sanatorio Internacional Berghof era, para los ojos de Hans Castorp, en principio, un espacio en el que los enfermos gozaban de muchas comodidades pero en el que se llevaban a cabo prácticas y ritos de paso muy extraños, acaso irrisorios. La cura de reposo,

---

<sup>11</sup> “Su formación es un crecimiento en silencio. Para el final de la novela, él no tiene nada más que decir. Podría parecer que se nos muestra, no el desarrollo intelectual de un estudiante, sino la *via negativa* de la mística. La enfermedad humilla al espíritu, abriéndoles acceso a fuerzas más vitales que las que ella misma implica”. La traducción es nuestra.



el uso compulsivo del termómetro y la manera en la que los tuberculosos se envolvían con tremenda agilidad entre sus propias e intransferibles cobijas de piel de camello, eran algunas de esas acciones que un residente de Hamburgo, sano en apariencia, nunca habría de llevar a cabo. Prefería, en cambio, los banquetes pantagruélicos que ofrecían cinco veces al día en el comedor –pues además de que los pacientes debían alimentarse muy bien, si es que querían curarse, los tuberculosos eran asociados con un apetito insaciable, con un estómago vacío–, los paseos cortos y, sobre todo, el tiempo libre. Sentarse en la *chaise-longue* a contemplar los valles que se abrían como eternas sombras a los pies de la montaña no era más de lo que necesitaba. Al fin y al cabo, había viajado para visitar a su primo Joachim solo durante tres semanas<sup>12</sup>. Ese tiempo no estaba dispuesto a negociarlo. Su prioridad, fiel a la filosofía del ocio, era descansar y ser atendido a un precio que le parecía muy bajo. Todo allí era como una caricia: aunque no contaban con la cerveza *porter* que acostumbraba a tomar en las mañanas, la encargada de las bebidas, que además era una mujer enana, siempre lo atendía con otro tipo de cerveza negra; podía comer todo lo que se le antojara; dormir, las veces que quisiera. Es curioso cómo elementos inhóspitos en este balneario, como la ausencia de la *porter*, los golpes de puertas de Madame Chauchat, la enfermedad misma, se hacen hospitalarios: la etimología de la palabra huésped, hospital, hospicio, etc.... pasa siempre por la condición del extranjero. Más adelante, un personaje que será definitivo para nuestra aventura, llamado Lodovico Settembrini, lo calificaría de “niño mimado por la vida”. Hacemos esta aclaración con el propósito de explicar por qué, líneas atrás, nos hemos referido así a nuestro personaje: no se trataba de un juicio deliberado. A Hans Castorp le gustaba entregarse, “como un ansioso recién nacido a los

---

<sup>12</sup> Lo mismo sucede con *La muerte en Venecia*, en la que la razón del viaje no deja nunca de ser enigmática, dudosa, parte del dispositivo hermenéutico.

pechos maternos, a los más elementales placeres de la vida” (49). La falta de madre –¿y de patria?–, que murió cuando era niño, le abrió un hueco profundo en el cuerpo. Hans Castorp es un personaje *hambriento* de sangre, cerveza y leche materna<sup>13</sup> (esta última es inalcanzable: su madre está muerta y apenas la recuerda; su primer amado era hombre; y a su amada le era imposible la maternidad). No con discreción hemos de afirmar que había muchos vacíos, páginas en blanco, en la vida de este joven que era preciso resolver en un escenario más enfermo que él, más infernal. Y con “vacíos” no nos referimos únicamente a sus emociones quebradas, sino también a sus problemas fisiológicos: él tenía dificultades respiratorias porque sus pulmones eran débiles. Esa debilidad era heredada: su padre y su abuelo habían muerto de tuberculosis y neumonía. Aquí, pues, otras dos metáforas: que la inclinación a la enfermedad se hereda y que esta les da a cuerpos delicados: “el protagonista de *La montaña mágica* heredó los pulmones débiles de sus antepasados y era, además, “un niño delicado de la vida”, esto es, tenía una relación ambivalente con la vida y cargó con él, como una marca de nacimiento, a ese pequeño hueco húmedo en sus pulmones” (Meredith, 111). La humedad, por lo demás, no es gratuita, pues estaba asociada directamente con el interior del infectado: al tuberculoso había que secarlo porque estaba completamente húmedo (Sontag, 25).

Algo en su cuerpo, a pesar de su intención altiva de observar la institución de curación sin involucrarse en demasía, porque en principio no llegó a la montaña como enfermo, no respondió bien, sin embargo, a los primeros cambios de espacio a los que voluntariamente se sometió. Aunque su enfermedad inicial es su germinal inaptitud para la montaña, el primer órgano de Hans Castorp que se vio afectado por la altura fue el

---

<sup>13</sup> Detrás de todo esto, no olvidemos, está Alemania. Un cuerpo geográfico y nacional fragmentado, irreconciliable y hambriento; una ansiedad imperial encarnada.

corazón<sup>14</sup>, motor del sistema circulatorio y bomba que dilata el sentimiento: “¡Menuda subida! Tenía el corazón en un puño, te lo aseguro. [...] Son casi cinco mil pies, echando el cálculo. En mi vida había estado tan arriba” (17). Sus pies se tornaron fríos; su respiración dejó de ser nasal y se bajó a la boca; el rostro le ardía, le pesaba. Incluso los dos únicos rasgos físicos que le conocemos, aparte de sus ojos sutiles que eran como dos estanques de agua congelada, son su aspecto anémico<sup>15</sup> y sus toques refinados, como de vidrio, en la nariz, las manos y los labios. Por esto decimos que, durante su llegada y sus primeros días en el sanatorio, Hans Castorp se mostraba como un tímido, callado y reservado muchacho cuyo corazón palpitaba con mucha fuerza. Esto lo aterrizzaba y lo hacía sentirse en un cuerpo extraño cuyos impulsos no podía controlar. Aunque a nadie parecía llamarle mucho la atención estas insinuaciones de un hombre que, en tanto cuerpo, estaría por mostrar su podredumbre orgánica, había seis ojos vigilantes y depredadores pendientes de cada movimiento del nuevo visitante. Los cuatro primeros pertenecen a los de los médicos del sanatorio, Behrens y Krovovski, que desempeñan en la novela el papel de jueces de los infiernos, como Radamante y Minos respectivamente, y son quienes juzgan a los muertos (o enfermos) “mientras ellos en torno del rey aguardaban sus fallos, ya sentados, ya de pie, en el Hades, mansión de anchas puertas<sup>16</sup>” (Homero, 568-72); los dos restantes son los de Lodovico Settembrini, paciente humanista consagrado a las ideas de la libertad, el progreso y la Ilustración.

---

<sup>14</sup> Como veremos, el corazón será también el primer órgano afectado de Fausto. Y, en cualquier caso, su enfermedad será, también en primera instancia, la inaptitud para la llanura.

<sup>15</sup> “A pesar de su aspecto *anémico* y refinado, estaba fuerte y profundamente apegado, como un ansioso recién nacido a los pechos maternos, a los más elementales placeres de la vida” (Mann, 49)

<sup>16</sup> Aunque encontramos muchas coincidencias entre nuestra novela y esta cita de Homero particularmente, no podemos negar que es más plausible que el infierno de la montaña sea el del cono invertido de Dante. El grado de enfermedad, dictaminado por el juez-médico-Minos, es el círculo al que debe ir a parar.

Todos estos ojos veían en Hans Castorp un cuerpo bien dispuesto para la enfermedad. Si no estaba hecho para el trabajo, cumpliría su papel de enfermo con pulcritud. Y no olvidemos, lectores, que el asunto de la limpieza y la podredumbre o suciedad es una dinámica no solo importante para el universo de la decadencia, sino para la Alemania y la Europa, en general, de esta época. Pensemos aquí en las calles de las ciudades modernas, llenas de ratas y pestes y, por supuesto, en este pensamiento según el cual los enfermos de tuberculosis tenían que irse a las alturas con el objetivo de *limpiar*, no solo sus cuerpos, sino también la sociedad. Cuando nuestro personaje dice saberse sano, los médicos y el humanista se muestran reticentes y burlones, pues en el mundo de allá arriba la salud es banal y solo interesante como ideal científico. Como si pudieran leerle el organismo como una radiografía, detectaban no solo en su palidez, sino en su espíritu, a un joven que venía enfermo desde hacía tiempo. Estos ojos que querían devorarlo eran presos de una metáfora de la tuberculosis, a saber, que era “la enfermedad de la víctima nacida víctima, propia de la gente sensible, pasiva, no lo bastante apegada a la vida para sobrevivir” (Sontag, 36). Debemos recalcar, puesto que reiteramos que Hans Castorp está falto de vitalidad, que no solo nos referimos a su estado físico lamentable, pues “[...] se sentía siempre fatigado en exceso” y, después de todo, “[...] sabía que no debía encontrarse tan bien de salud, pues estaba completamente anémico y por eso sentía tanto frío” (149), sino a su temple anímico, a la debilidad en la que también se encontraba su alma. Lo curioso es eso, que su enfermedad no era estrictamente física, sino anímica. Pero hacía falta que ese vacío ensordecedor se manifestase en algunos problemas fisiológicos. Como hemos dicho, cuando el corazón empezaba a latirle muy fuerte, Hans Castorp se mostraba profundamente extrañado. Veamos este apartado, en el que nuestro héroe y su primo Joachim discuten sobre la pertinencia de comprar (o no) un termómetro. A continuación, Castorp, extrañado

por las palpitaciones recurrentes de su corazón, reflexiona sobre el fenómeno mismo de la sístole y la diástole en exagerada actividad.

Pero cuando el corazón se desboca por sí solo sin causa ni razón, por voluntad propia, se me antoja casi escalofriante; entiéndeme, es como si el cuerpo siguiese su propio camino y ya no guardara relación alguna con el alma; en cierto modo, como si fuera un cuerpo muerto que, en cambio, no lo estuviese del todo (lo cual es imposible) y tuviese una vida propia e independiente: le siguen creciendo el cabello y las uñas y, según me han dicho, sigue desarrollándose en él una actividad física y química de lo más intensa. (105)

No puede explicar que el corazón palpite de esa manera. Antes de las palabras citadas, Hans Castorp había mencionado que el corazón se movía así a causa de ciertas emociones fuertes que hacían que el hombre se emocionase. Pero a ese discurso, el de los sentimientos, se le enfrenta el conocimiento científico, a veces para contradecirlo, a veces para complementarlo. Era normal que los cambios de temperatura, como en el caso de la fiebre, se los relacionara con las emociones. Incluso allá arriba se les prohibía apostar en los casinos y en juegos internos: eso significaba un riesgo muy alto para el cuerpo que no era menester correr. Y era un peligro porque “la fiebre, en la tuberculosis, era signo de abrasamiento interior: al tuberculoso lo ‘consume’ el ardor, ese ardor que lleva a la disolución del cuerpo<sup>17</sup>” (Sontag, 31). En todo caso, el desplazamiento a la montaña le

---

<sup>17</sup> El espíritu disuelve el cuerpo. Y el espíritu es el aire, el que respiraban los tuberculosos del sanatorio; irónicamente, son ellos los que tarde o temprano respirarán mejor pues, según una de las grandes metáforas de la tuberculosis, es a través de la enfermedad que se consigue la elevación espiritual. Y por otro lado está la fiebre: si pudiéramos controlarla, podríamos alcanzar el estado ideal entre la lucidez y la alucinación, entre la calidez y el ardor. Nuestro personaje atraviesa muchísimas formas de intensidad durante toda la novela: la fiebre, el amor, la enfermedad, la nieve.

reveló síntomas de un problema en sus pulmones: antes de cumplir sus primeras tres semanas, nuestro héroe tose y mancha su pañuelo con gotitas rojas (dos imágenes tremendamente metafóricas), casi púrpuras. ¿Estaba enfermando el sanatorio a Hans Castorp?

Ya desde 1859, tiempo en el que el doctor prusiano Karl Hoffmann Brehmer adelantó sus estudios pioneros acerca de la posible cura de la tuberculosis, los sanatorios comenzaban a instalarse en varios territorios europeos. Brehmer creía que en torno a esta enfermedad rondaban fuerzas mágicas de la naturaleza y que, por ello, era necesario cambiar ciertas prácticas en la vida: habría que buscar el aire puro en las altas montañas, al igual que hermosos paisajes, y dedicarse a caminar lentamente por entre bosques de pinos, a no más de siete kilómetros del sanatorio, y descansar, cada veinte pasos, en pequeños bancos dispuestos en los caminos. (*Testigos de...*, 5). Peter Dettweiler, por su parte, durante los años que rondaban 1876, pensaba también que el control de la tuberculosis podría hallarse en el aire puro. Pero él enfatizó en ciertas prácticas de sanación (algunas ya esbozadas por Brehmer) como la cura de reposo —con la cual Hans Castorp tuvo cierto desapego los primeros días que visitó el sanatorio—, los paseos interrumpidos por descansos, la buena alimentación y la necesidad de la cómoda *chaise-longue*. El tísico, según Dettweiler, podría curarse si tenía paciencia, disciplina, confianza y suficiente dinero. El arte médico, pensaba, debe dirigir el método de vida del enfermo en sentido hipocrático. Habría que relacionar la cura con la lucha contra la inercia, la irreflexión y los libertinajes. Los cuerpos reflejaban estados anímicos y humores interiores.

Estas teorías, junto con las de otros médicos que estaban detrás de la tuberculosis en la época, como Alexandre Spengler y Rudolf Virchow, eran hijas de una tradición, también médica, que afirmaba que la infección o contagio, o inflamación, como también llegó a

considerarse, por tuberculosis tenía sus orígenes no solo en “temperamentos volcánicos”, sino en los cambios abruptos que vivían los puertos y las ciudades durante el siglo XVIII (*Testigos de...*, 6-20). En todo caso, más allá de una respuesta, sabemos que la creación de los sanatorios era un efecto de este saber que se esparcía, como la enfermedad misma. Sabemos, por esto, que el aire de allá arriba era bueno contra la enfermedad, pero no podemos olvidar que nuestro personaje *se enferma en las alturas* (o, por lo pronto, que es arriba en donde esta se manifiesta físicamente a una velocidad considerable), se contagia allá arriba. Más adelante, una imagen de rayos x de Hans Castorp nos mostrará heridas ya calcificadas en sus pulmones. Él venía enfermo de múltiples maneras, pero el escenario en el que se manifiesta su necesidad de cura es allá, en el infierno de las alturas.

El aire de aquí arriba es bueno «contra» la enfermedad, usted debe saberlo. *Y esa es la verdad*. Pero al mismo tiempo, este aire que también es bueno «para» la enfermedad, comienza por acelerar su curso, revoluciona el cuerpo, hace estallar la enfermedad latente... y su catarro es precisamente una de esas explosiones, [dice el doctor Behrens]. (262. Las cursivas son nuestras)

Esta casa fría que hospedaba enfermos económicamente acomodados es emparentada, por el mismo Settembrini, con otras instituciones, como el monasterio, el convento, o la cárcel (universos concentracionarios). Era un espacio encerrado, alejado de la sociedad, que requería que ciertas prácticas se llevaran a cabo en su interior y en el que los internos, de cualquier manera, desarrollaban su vida espiritual. Como si lo que lo hiciera el sanatorio fuesen las rutinas y actividades de los enfermos y su deseo imperante de curarse (aunque esto último, en ocasiones, se pone en duda: había enfermos que querían ser y vivir como

enfermos, pero esta es otra discusión). Lo más espeluznante de este tipo de espacios es que siempre hay un ojo que está, desde las alturas, revisando las conductas de sus internos. En el caso del Berghof, esa cadena de vigilancia empezaba con los ojos científicos de nuestros dos médicos que también estaban –o lo habían estado– enfermos. Krovovski, pálido, amante de la noche, vestido siempre de negro y encargado de la psiquis de los pacientes, visitaba con frecuencia las habitaciones de cada quién para revisar las tablas de temperatura y, en general, que todo estuviera en orden, que todas las tareas se hubieran cumplido. Behrens, por su parte, encargado de los diagnósticos y las interpretaciones de los exámenes y rayos x, atendía a los enfermos, les indicaba el tiempo que debían permanecer en la montaña y les daba otro tipo de recomendaciones. Ambos, Minos y Radamante, cumplían el papel de otros ojos elevados en posición jerárquica: les indicaban qué hacer, qué decir y en dónde hacerlo, pero a esos los tenemos fuera del relato; en nuestra historia, los dueños del sanatorio están ahí, implícitos, porque los mismos médicos mencionan otros poderes de los que estaba compuesto el sanatorio, o ese negocio inventado para sanar cuerpos. (92) Y las jerarquías en el sanatorio no abarcaban únicamente las posiciones médicas de poder, que se configuraban y funcionaban a la manera de un panóptico, sino que incluso entre los enfermos había posiciones más elevadas que otras: cuando Castorp recién empieza a mostrar señales de enfermedad, se queja para sí de que nadie tiene tiempo para ocuparse de él porque, al parecer, es un enfermo menor. Los más importantes enfermos eran aquellos a quienes la muerte les mordía ya los órganos y les nublaba la mirada: esos, quienes estaban por conseguir la elevación máxima, recibían atenciones más importantes. La formación de Hans Castorp como enfermo también podríamos observarla de esa manera: al principio solo recibe pequeñas muestras de cuidado; pero, a más enfermedad, más lo respetaban y lo llamaban todos por su nombre.



El incesante palpitar del corazón se extendía hacia otros miembros, a otros lugares del cuerpo que empezaban a moverse al ritmo acelerado de su pequeño tambor interior. Y aun así, en medio de la perturbación que nuestro personaje sentía, había en él, como hemos dicho, cierta disposición hacia la enfermedad: aunque en principio se mostraba reticente hacia la idea de quedarse por más tiempo, había algo en el sanatorio que lo incitaba a permanecer y de alguna manera le agradaban esos síntomas extraños que cada día le anunciaban una enfermedad. No olvidemos que, en cuanto llega al sanatorio, Hans Castorp entra en un lugar en donde el tiempo es tan elástico que a veces parece desvanecerse, como cuando las raíces secas de una planta abandonada absorben el agua por entre las grietas de la tierra sin dejar ningún rastro de humedad. La unidad mínima de tiempo allá arriba era el mes: así le decían los tuberculosos a Hans Castorp cuando él se agarraba de las convenciones que reinaban en el mundo de abajo. Y esto, por dos razones principales: la primera, que la enfermedad altera el cuerpo y también la percepción (el tiempo es *diferente* cuando enfermamos); la segunda, que al mismo tiempo presenciamos una nueva manera de percibir el tiempo. En este punto, Karla Schultz nos invita a la comparación con la teoría de la relatividad de Albert Einstein (160), elaboración desde la física que cambió radicalmente la forma de entender la temporalidad<sup>18</sup>, según la cual el paso del tiempo es relativo a la aceleración con la que se desplaza el sujeto que lo observa y que lo siente. Recién llega, Hans Castorp es la encarnación de la velocidad: llega en tren, acelerado, los sentidos aún despiertos ante la novedad y así la narración del primer día toma varias decenas de páginas;

---

<sup>18</sup> Todo esto sucedió pocos años antes de la redacción de *La montaña mágica* y de *La muerte en Venecia*. Mann, suponemos, también debió tener estas especulaciones sobre el tiempo. De hecho, nosotros hacemos una lectura de la enfermedad, pero también podría hacerse una gran interpretación sobre el tema del tiempo en *La montaña mágica*. En todo caso, las reflexiones de la temporalidad de Mann parecen más fenomenológicas que cuánticas. Este es un buen caso en el que la ciencia relativista, la filosofía y la literatura dialogan y no paran de decirse cosas.

en cambio, una vez enferma, entregado al reposo y a la posición horizontal, el tiempo se comprime y los meses avanzan a grandes tramos, la elipsis se acentúa en la narración. El aire fresco purifica la conciencia del tiempo hasta dejarla anulada, adormecida. Decimos que los cuerpos del sanatorio están en un estado frecuente de ensoñación, en parte porque el tiempo deja de impregnarlos y determinarlos como en el mundo de las ciudades. En esa ausencia de convenciones, aparecen nuevas formas de vivir la sucesión de los días: los sueños, las memorias y los “cambios temperatura” medidos por el termómetro –y que en realidad no eran cambios radicales, pues las alteraciones eran decimales– son algunas formas de expresión de esa suspensión temporal de la que hablamos.

Uno de los recuerdos más determinantes de esta historia tiene lugar en el primer paseo que Hans Castorp tiene a solas, en el que se perdió por entre los senderos de abetos, aquileas, campánulas y pinos que rodeaban el sanatorio. Allí, en medio de un entorno natural que le era tan desconocido como sus incipientes episodios de fatiga, tiene un recuerdo que le viene por su estado de ensoñación –como en *En busca del tiempo perdido*, cuando el sabor de una *madeleine* evoca memorias de otro tiempo– y que será definitivo para su formación. En este paseo, Hans Castorp recuerda a Privislab Hippe, un niño de la escuela con el cual mantuvo una relación secreta, casi imaginaria. Es importante anotar que el nombre del amado fue inventado por nuestro personaje, como en *La muerte en Venecia*, donde Gustav Von Aschenbach nombra, por voluntad enferma y amor desenfrenado, al pequeño Tadzio. Thomas Mann era un apasionado de los amores no consumados, de las almas incompletas y los deseos insatisfechos. Podemos pensar que, en efecto, la tuberculosis se presenta en *La montaña mágica* como una variante del amor: el amor es también una enfermedad. Y no nos debe extrañar que nuestro Hans Castorp, como Aschenbach, en un entorno enfermo, también se enamore.

Para entender la importancia determinante del recuerdo de Hippe, es importante saber que a lo largo de varias páginas de *La montaña mágica* asistimos al reconocimiento de los rasgos del niño en una mujer del este europeo muy particular. Madame Chauchat era la mujer tuberculosa por antonomasia, empapada completamente por la metáfora, acentuada físicamente por la enfermedad y tan vulnerable como el deseo: delgada, etérea, ojerosa, pálida –aunque con momentos de rubor exagerado a causa de la fiebre–, de cúbitos y clavículas definidas y vestida de manera tal que su piel no se mostrase ante ojos hambrientos. Como señala Inta Ezergailis, ““Clavdia” means “the lame one”. If we equate lameness with disease, we can see that, like her vaunted freedom, Clavdia’s erotic attraction derives precisely from this quality”. [...] “Warm cat. [...] the catlike quality of Clavdia is again and again confirmed by her catlike movements and her noiseless walk. Her feline grace is constantly emphasized”<sup>19</sup> (21). Y a pesar de que la sonoridad de la voz de Chauchat se parece a la de una gatita, dos cosas en ella herían profundamente, en un principio, los valores burgueses de Hans Castorp y contradecían un poco su naturaleza sutil, felina: su manera aborrecible y ruidosa de tirar la puerta en cuanto entraba al comedor y las uñas de sus manos, mordidas por sus ambiciosos dientes. ¿Cómo hizo nuestro protagonista para observar los detalles de Chauchat, si se encontraba siempre a una distancia considerable de ella? Precisamente por eso: sí, la mirada. Porque la mirada diluye la distancia. Pues bien, los ojos de Hans Castorp gozan de un envidiable aumento variable: cuando se trata de cosas gigantes, se convierten en lentes gran-angulares; si son fenómenos

---

<sup>19</sup> ““Clavdia” significa “la débil, la coja”. Si equiparamos la debilidad con la enfermedad, podemos ver que, como su elogiosa libertad, su erotismo se deriva precisamente de este atributo” (21). A esta su debilidad particular se le suma el significado de su apellido, que es “gato calentito”: “[...] la esencia felina de Clavdia es, nuevamente, confirmada por sus movimientos elegantes y su andar silencioso. Su gracia felina es constantemente enfatizada” (21). La traducción es nuestra).

distantes, telescopios; y si de asuntos más chicos se trata, como las cutículas, microscopios. Por medio de la mirada, nuestro personaje devoraba su alrededor, y cuando se trataba de personas o cosas que interpelaban su deseo, no tardaba en diseccionar totalidades, como un médico que, siguiendo atentamente el camino de su cuchilla, observa cómo se asoman los órganos como monstruos ocultos por la piel. Al devorarse con la mirada a Chauchat –y al recibir de ella también miradas, gestos y movimientos que poco a poco fueron construyendo un lenguaje único entre ellos–, se entregaba al amor y a la enfermedad: en efecto, “she represents both love and disease and their mysterious connections”<sup>20</sup> (Ezergailis, 24).

La razón no entra en juego cuando alguien se enamora de un enfermo: Hans Castorp se entregó a Madame Chauchat como un recién nacido al seno de su madre. Y esta es una entrega más desgarradora y dolorosa, porque Chauchat, según nos cuenta nuestro narrador, no podía ser madre; esto es importante en la medida en que refuerza las ideas de infertilidad, ingenuidad e inocencia, tan propias de su historia con Hippe (Ezergailis, 38). Los portazos que daba al entrar, después de algunas semanas, ya no lo molestaban; decimos, de la mano de Ezergailis, que nuestro personaje estaba a la espera del sonido de la puerta, porque ansiaba verla y encontrarse con sus ojos. Y así, durante las comidas, “Hans lies in his chair and listens to his pounding heart”<sup>21</sup> (25). Su mirada la perseguía sin voluntad propia, como las ratas al flautista de Hamelín. No solo sus ojos cedían a la belleza complicada del cuerpo translúcido de la mujer del este, sino su mismo corazón:

---

<sup>20</sup> “Ella representa al amor, a la enfermedad y a sus misteriosas relaciones”.

<sup>21</sup> “Hans se dejaba caer en su silla y escuchaba su corazón delator”.

Ya no se podía decir que latiera por su propia cuenta, sin razón ni relación alguna con el alma. Ahora existía una relación, o no era difícil establecerla. La actividad exaltada del cuerpo podría achacarse a una exaltación interior. Hans Castorp solo necesitaba a Madame de Chauchat –y pensaba en ella– para encontrar el sentimiento que correspondía a sus palpitaciones. (203)

Pero el lugar favorito de su rostro eran sus ojos tártaros, porque de mil maneras lo llevan a los ojos de Hippe, rellenos de un azul grisáceo del que solo ellos dos gozaban; ojos que pocas veces correspondían a su insistente mirada. Hans Castorp abrazaba el amor hacia Chauchat como elemento necesario para el aumento espiritual de su personalidad y este tipo de amor debe entenderse como uno que puede trascender el plano físico (Rendall, 85)<sup>22</sup>. El recuerdo de Hippe encarnado en el cuerpo de Chauchat será definitivo en la formación de Hans Castorp. En primer lugar, ambos contribuyen a su devenir-enfermo: cuando nuestro personaje la mira, su temperatura sube, la curva de la fiebre se exalta; su corazón palpita como el de un colibrí y el sudor de las manos aumenta hasta rellenar los surcos de su mano. La presencia de la enferma cataliza su propia enfermedad. El amor y el deseo devienen enfermedad, se transforman en ella. El cuerpo de Hans Castorp es el lugar de la aparición de unos síntomas que han nacido incluso antes de su propio nacimiento, pues su familia tenía ya unos pulmones problemáticos y exhalaban, antes que él, un aire

---

<sup>22</sup> Rendall aquí está analizando qué tipo de relación tienen Hans Castorp y Madame Chauchat. Aunque ellos no se tocan físicamente hasta la lejana Noche de Walpurgis, es curioso que sí mantienen un vínculo que se basa en la mirada y quizá en el deseo. Y es ese amor reprimido, ese amor que se desea pero que es realmente una suerte de ensoñación, un producto metafórico de la tuberculosis, el que sugiere que la vitalidad que Castorp encontrará en la enfermedad se basa más en un refinamiento del espíritu que en la consumación final de ese vínculo, en la posesión fáctica de la amada. El amor –o el enamoramiento enfermizo, el fáustico– hace parte de ese refinamiento, precisamente.

específicamente débil, enfermo. Genéticamente, pues, Hans Castorp también estaba dispuesto a la enfermedad: los pulmones eran, familiarmente, una cajita de sorpresas, de ramificaciones, de agujeros, de sonidos. El amor y la disposición a la enfermedad son unas de las metáforas más grandes de nuestra historia. No son las únicas, por supuesto, pues hay que aclarar que Madame Chauchat “no es la única ni la causa original de la tentación de Hans, pero ella incrementa enormemente la seducción de la montaña y se convierte en una personificación de lo que esta significa” (Ezergailis, 25). Y tampoco sus genes son la causa: él tenía algo dentro de sí especialmente requerido por la montaña mágica. Estamos entrañablemente de acuerdo con esto: Chauchat es una personificación de la montaña, uno de los efectos mágicos de esta; una de las apariciones, uno de los espectros que se presentan ante Hans Castorp entre la niebla hechizada de las alturas.

No consideramos azaroso que después de la exploración textual en torno al amor hacia Chauchat, nuestro narrador nos conduzca hacia otro hecho definitivo: Hans Castorp se enferma. O, mejor: tiene su primer diagnóstico. Pero, además de lo que le dirá el doctor Behrens acerca de su patología —ya manifiesta, visible en calcificaciones pulmonares—, es que nuestro personaje se incorpora a ciertas prácticas del sanatorio que terminan de convertirlo en *un enfermo* y ya no en un visitante. Por ejemplo, en una de sus bajadas al pequeño pueblo a las faldas de la montaña, a causa del frío y de un terrible catarro que padece, adquiere una cobija de pelos de camello, cobijas que eran exclusivas, distintivas de los pacientes del sanatorio. Por otra parte, compra un termómetro, instrumento del que ningún enfermo podría prescindir allá arriba, pues debían anotar sus cambios de temperatura unas siete o más veces al día. Y, no olvidemos, nuestro personaje deviene amante de las curas de reposo.

Apropiar las prácticas de los enfermos fue el primer cambio drástico que vivió nuestro personaje. Las metáforas de la tuberculosis empezaban a seducirlo. El doctor Behrens le aconseja quedarse un tiempo más en el sanatorio y Hans Castorp termina por quedarse siete años allá arriba. Más allá de visitar a su primo y curarse de una enfermedad incipiente, nuestro héroe comenzaba a sentirse atraído por el sanatorio y, en consecuencia, por la montaña –como si hubiesen ejercido un maleficio o un encantamiento sobre él– y por dos enfermos, personificaciones ambos de la montaña, que circundaban los corredores del sanatorio y que eran detentores de dimensiones distintas de la metáfora tuberculosa: Clavdia Chauchat y su cuerpo bellamente tuberculoso, y Settembrini y su mente y alma tuberculosamente sublimadas. Hay que mencionar que estos dos personajes mencionados tienen relaciones muy diferentes con nuestro héroe: el uno es la encarnación del Mediterráneo humanista; la otra, la de Europa del este. Settembrini era un italiano humanista, consagrado a las ideas puras de la libertad y el progreso, pero fundamentalmente arraigado al alto sentido de la tradición. En la mayoría de sus diálogos con Castorp, por ejemplo, lo escuchamos hablar sin cansancio de la “dignidad humana”; él es uno de los hijos de ese Renacimiento italiano que quiso respaldar el progresismo moderno burgués, humanista e ilustrado a su manera. Settembrini se preocupó –aunque de manera maliciosa– por hacer de Hans Castorp, desde su llegada al sanatorio, una persona de sentido crítico, más elevado y menos pasivo, y de orientarlo, por medio de largas conversaciones –que en principio eran monólogos y disertaciones del humanista sobre ciertos temas–, hacia los intereses de él y de “la dignidad humana”. El narrador nos presenta a Settembrini en un capítulo titulado “Satán”, y diremos que, en efecto, él es la primera cara con la que se presenta la tentación del diablo en *La montaña mágica*. Y su tentación es una oculta, engañosa (muy mefistofélica él), porque en principio pareciera que

no tienta a Hans Castorp hacia la enfermedad sino que lo tienta a que huya de ella a tiempo. Pero su estrategia era esa: llamarlo hacia un refinamiento del espíritu muy particular, es decir, el que habría de conseguir por la línea de su humanismo italiano, y atraparlo así en la máxima metáfora de la tuberculosis. Diabólico y solapado, en efecto. Lodovico Settembrini, antes de Chauchat, es el primer personaje que intenta guiar, convencer, empujar, a Hans Castorp a tener ciertas visiones, cierta actitud y cierta manera de vivir la enfermedad. Settembrini ha ido y vuelto al sanatorio (cual emisario de la enfermedad): “Me permitiría que...–y la voz le temblaba de emoción– le sea de ayuda en esos ejercicios y experimentos, y que le lleve un poco de la mano y le haga rectificar si, por casualidad, corriera usted el peligro de caer en funestas fijaciones<sup>23</sup>” (289).

Antes de proponerle a Hans Castorp ser su guía en la búsqueda del espíritu crítico, Settembrini ha reconocido que los enfermos que habitan el sanatorio son criaturas que han caído muy bajo y que se considera un hombre “un poco malicioso” y que lamenta “estar condenado a malgastar su maldad en cosas tan miserables”. A continuación, le advierte a Hans Castorp: “[...] espero que no tenga nada en contra de la maldad, mi querido ingeniero. [...] La maldad, señor, es el espíritu de la crítica, y la crítica es el origen del progreso y la ilustración” (91). Para no confundir el propósito de nuestro primer capítulo, es necesario insistir primero en que Settembrini es uno de los personajes que refuerzan la presencia de la metáfora en la novela. En primer lugar, el personaje relaciona la tuberculosis con el mal y la decadencia del cuerpo en otra de estas discusiones. Con el propósito de persuadir a Hans Castorp, Settembrini le dice que es indeseable que a la enfermedad se le sume la estupidez (como en el caso específico de una paciente del

---

<sup>23</sup> Las “fijaciones” inicialmente se referían a fijaciones o sublimaciones con el calmo y sosegado mundo de arriba.



sanatorio), y que por ello el pensamiento crítico era necesario; como si la inteligencia salvara al cuerpo de la enfermedad, o cuando menos hiciese del hombre algo más digno. Para Settembrini “la enfermedad era la forma impúdica de la vida. ¿Y la vida? ¿No era quizá también una enfermedad infecciosa de la materia [...]?” (413). Aquí “la enfermedad misma se vuelve metáfora [...], se adjetiva. Se dice que algo es enfermizo para decir que es repugnante o feo” (Sontag, 72). La aparición de esta asociación directa entre la enfermedad y el mal corresponde a una de las grandes tesis de Sontag, según la cual “durante los dos últimos siglos las enfermedades que más se han usado como metáforas del mal han sido la sífilis, la tuberculosis y el cáncer; las tres, enfermedades supuestamente individuales” (72). Nuestro héroe, en medio de la admiración por su “maestro”, se interesa por la refinación de su espíritu (metáfora de la tuberculosis) y empieza a investigar sobre la vida y el cuerpo. El primer espacio epistemológico al que se entrega es a la medicina: se interesa por el comportamiento de las células, la fecundación y la anatomía. Su mirada, gracias a todas las lecturas que emprende, empieza a llenarse de nuevas imágenes. Hans Castorp comienza a mirar los cuerpos del sanatorio, ya no como un visitante que ignora el lenguaje de la tuberculosis, sino como sacerdote de la religión de la salud, del arte, del espíritu.

Clavdia Chauchat es el primer cuerpo al que Hans Castorp disecciona de manera detenida. Más adelante, irá a visitar enfermos terminales para examinar su estado, como asistente del doctor Behrens, para despedirse de ellos y subirles el ánimo durante sus últimos bocados de aire vital. Pero veamos qué es lo que sucedió con esa nuestra mujer esencialmente enferma. Su relación con Hans Castorp se basa en la mirada. Se miran, pero no se tocan. Se miran radiográficamente, además, porque solo se tocan mirándose. Incluso se miran más que tantos otros, porque ven sus rayos x, su transparencia, sus ramificaciones enfermas. No se tocan, solo se miran, como cuerpos resurrectos, acaso angelicales y, a la

vez –porque esto no es en esta novela una contradicción–, como cuerpos en degradación, cuerpos en contagio. Se miran de lejos, hasta que llega la Noche de Walpurgis<sup>24</sup> y hablan, por “primera vez”. Las comillas anteriores se deben a que ellos, según nuestro narrador, ya se habían visto antes: él era el pequeño Hans Castorp y ella, el vulnerable y atractivo Privislab Hippe, también proveniente del este. Eran dos niños que iban a la misma escuela; lo único que compartieron, además de un amor prohibido, infantil y reprimido, fue un pequeño lápiz. Lápiz, símbolo fálico: rasguñaremos el texto por un segundo para decir, de manera imprudente, que Mefistófeles, en la Noche de Walpurgis alemana, le entrega a Fausto una llave, también fálica, para abrir la puerta de la masturbación y la sexualidad aquelárrica. Antes de la Noche de Walpurgis del Berghof, nuestro personaje arde – literalmente, arde, porque las unidades del termómetro suben– de rabia al enterarse de que el doctor Behrens pinta, en su habitación privada, a Madame Chauchat. Y eso no era todo: el médico estaba por realizarle una radioscopia. Ya no solo habría de verla de cerca y de intercambiar respiraciones a causa de lo próximos que deberían estar al ella posar y él retratarla, sino que estaba por descubrirla por dentro. Behrens tenía el *poder* de diseccionarla en la pintura y en los rayos luminosos. La desnudaría dos veces. Conocería la forma interior de sus pulmones. La asiría de piel a huesos. Pero nuestro inquieto héroe consigue ver el retrato (y, más tarde, quedarse con la radiografía), una vez que se mostró

---

<sup>24</sup> “La Noche de Walpurgis” es el capítulo en el que Harold Bloom encuentra la influencia de Goethe en Mann. Por esta razón y porque nosotros creemos que allí hay, en efecto, muchas pistas de la relación que estamos por trazar –aunque no solo allí, hay que aclarar, y no solo como Bloom la plantea–, trataremos este capítulo en la segunda parte de este trabajo. Cuando Fausto sube a la montaña del Brocken (durante la *Walpurgisnacht*), asiste a un aquelarre y al encuentro con personajes que recuerdan al mundo medieval; cuando Hans Castorp celebra la Noche de Walpurgis junto con los otros enfermos del sanatorio, se encuentra con Madame Chauchat, con nuestra Circe de aspecto de bruja. Ella lo marca, como el diablo marcaba a sus servidores: le entrega algo de sí, una radiografía de sus propios pulmones. A Fausto le sucede algo parecido.

interesado por ver “todas las pinturas” del doctor. Allí, en frente de la pintura de su amada inalcanzable, Behrens y Hans Castorp hablan de la piel de Chauchat, de ese *órgano elástico* sin el cual no seríamos más que esperpentos (378). Aquí, lectores, empezamos a ver cómo el lenguaje médico se cuela de manera contundente en la narración. Más que sobre la mujer retratada, empiezan a discutir en torno al fenómeno de la dermis, la actividad de las glándulas sebáceas, la obstrucción de los vasos linfáticos y la erección de la piel al recibir estímulos externos, mejor conocida como piel de gallina. Decimos que a la mirada del amor y el deseo desenfrenado, con la que Hans Castorp ciertamente mira el cuadro de Chauchat – la *chatte*, la gata, la pequeña gatita, *Felis silvestris catus*–, se le agrega la mirada médica del cuerpo. El escote de la mujer deja de ser la insinuación del lecho maternal y espacio del deseo y se convierte en un lugar de análisis, de conocimiento. La piel de Madame Chauchat se racionaliza en la mirada de los dos hombres, quizá por su incapacidad de asirla de otra manera, quizá porque, hablando a la manera médica, el deseo se reprime. En efecto, el cuerpo de Clavdia no es únicamente objeto de deseo para Hans Castorp, representa algo más. No es solo por excitación que él escucha la explicación de Behrens acerca del cuerpo humano. El retrato es también la primera y necesaria abstracción del cuerpo que lo impulsará a buscar respuesta a sus inquietudes intelectuales (Ezergailis, 29), pues las radiografías y la pintura de Chauchat llevarán a Castorp a estudiar el cuerpo, la anatomía, los poros y la fisiología. Lo llevarán a buscar ese *refinamiento del espíritu*. Lo llevarán a vivir la enfermedad como un arte.

Después de la disección del cuadro, Hans Castorp se muestra profundamente interesado por la fisiología y la anatomía. A partir de su atracción incontenible por Chauchat, se consagra al estudio de los misterios del cuerpo. Lee, relea, anota, pone en práctica. Habla con Settembrini acerca de sus aprendizajes, y su “maestro” se siente

orgullosa, aunque nunca lo deja ganar un debate. El cuerpo se convierte en un espacio de investigación y de discusión. Decimos que, encantado por la anestesia del saber médico, por el delirio, nuestro personaje es de nuevo seducido por la metáfora:

A pesar de todo, Hans Castorp sabía que aquella subida de la temperatura de su cuerpo guardaba una relación directa con aquella agitación y aquel ansia intelectual que le hacía quedarse echado en su tumbona hasta tan entrada la mágica noche helada. La propia lectura que tanto le cautivaba sugería tales explicaciones. (393)

Los cambios de temperatura que le reprochaba con vanidad su termómetro ya no correspondían tanto a sus ansiedades, exaltaciones y emociones –al amor– sino a su ansia intelectual, al conocimiento científico. Los derroches de calor interno se debían a los arrebatos de su espíritu. Aquí, sin duda, se relaciona la tuberculosis con los temperamentos volcánicos, con la necesidad de conocimiento (como le sucede a Settembrini y también a Fausto), con el deseo sexual elevado, con personalidades fogosas, hambrientas, activas, seductoras. Pero veamos cómo la cabeza de Hans Castorp empieza a desbordar palabras que antes le eran ajenas y de qué manera su mirada cambia:

Como todo su cuerpo, estaba lleno de juegos de simetrías: a la acre oscuridad de las axilas le correspondía el místico triángulo en que culminaba la noche del regazo. [...] Un órgano central, así como los nervios motores que nacían en la médula espinal gobernaban el movimiento del vientre y el tórax, la cavidad pleuroperitoneal se dilataba y se contraía, el aliento –caliente y húmedo por la acción de las mucosas de los conductos respiratorios, saturado el anhídrico carbónico– se escapaba entre los labios tras haber provisto de oxígeno a la hemoglobina de la sangre en las celdas del pulmón para la respiración interna. (401)

Los procesos corporales, antes ininteligibles para Hans Castorp, toman cierto sentido y cierto lenguaje. Settembrini lo impulsó a conocer y a formarse en los libros; Clavdia Chauchat, a la medicina, después a la botánica, más tarde a su salvación. Ambos personajes, el italiano y la Dama del Este, llevan la metáfora en sus cuerpos y en su acción textual. Ambos esparcen una nube de embriaguez sobre Hans Castorp: el uno, cual Mefistófeles, por medio del conocimiento; la otra, cual Circe, por sus encantos brujescos y su poder femenino. No creemos que sea aleatorio que a nuestro personaje lo seduzcan. No olvidemos que, como señala Hirschbach, el elemento erótico es definitivo en la novela, en tanto funciona como *Leitmotiv* (56). Esta idea de la seducción hemos de precisarla en el segundo capítulo, pues Fausto también es un personaje víctima de múltiples agentes seductores. Pero diremos, para pasar al siguiente asunto, que Madame Chauchat y Lodovico Settembrini son dos personajes que quieren persuadir y seducir a nuestro personaje. El entorno del Sanatorio Berghof y, en general, la montaña, con su enfermedad y sus metáforas, esparcen por el cuerpo de Hans Castorp un polvillo mágico, adormecedor, cómplice del sueño.

Después de la Noche de Walpurgis y una vez entregado el recuerdo –la prenda, la marca– de su transparencia y “fantasmalidad” a Hans Castorp (una radiografía de su cavidad torácica), Madame Chauchat deja temporalmente el sanatorio. Durante los primeros días de la ausencia de su amada, nuestro personaje pausa los estudios de la medicina y se dedica a la botánica. Su mirada deja de lado al cuerpo humano y pasa a reposarse en los cuerpos del mundo vegetal. La naturaleza estaba naciendo de nuevo después del invierno. Todo despertaba. Hans Castorp fabrica su propio herbario y se entrega a los prodigios de la vida orgánica. Sus ojos se (re)posaban investigativos en las

campánulas, las belloritas, las margaritas, las prímulas, las glicinias; las diseccionaba con lupa, las diseminaba, las disecaba, las abría. Miraba sus estambres, los estigmas, los ovarios, buscaba el polen. Cortaba, comparaba, pegaba, dibujaba. Discernía los órganos femeninos de los masculinos y clasificaba las plantas con el manual de Linneo en secciones, grupos, especies, familias y géneros. Escribía los nombres de cada una en latín. Todo esto sucedía en esta nueva etapa de la vida de nuestro personaje, en este riesgo<sup>25</sup> de vivir la vida como Tiresias. Mientras Hans Castorp se dedicaba a las flores y sus morfologías, el Sol entraba en Cáncer, “el primer signo zodiacal del verano [...], luego pasará por Leo y Virgo, hacia el equinoccio de otoño a finales de septiembre” y después seguiría su camino hasta regresar a Aries (535). Este nuevo ciclo, del sol, de la primavera y de Hans Castorp, se daba lejos de Chauchat y de Settembrini, quien había dejado también el sanatorio. Más tarde, Joachim, su primo, habría de irse también. Ahora quedaban nuestro héroe y sus flores estudiadas, su fiebre incesante y su espíritu aventurero. Llega el invierno y con él una desgarradora tormenta de nieve. La primavera se ahoga en la bruma y en capas profundas de copos de nieve. Todo se torna blanco y más frío que de costumbre. La punta de la montaña parece un sueño, un cuento de hadas, el reino de las nieves.

Las difíciles condiciones meteorológicas y la ausencia del sol –tan importante para los tuberculosos– hicieron que en el sanatorio se instalaran nuevos aparatos de «sol artificial». Hacía mucho frío y las masas de nieve encandilaban la mirada e “impregnaban los ánimos de una especial conciencia de hallarse en un mundo absolutamente excéntrico, como mágico” (682). El mundo Berghof estaba envuelto en esponjoso algodón; afuera no se veían ni los bancos ni los senderos. La niebla y la nieve se aliaron para crear una

---

<sup>25</sup> Sólo un riesgo; siempre dentro de los límites de un orden universal no amenazado.

delicadísima blancura y una nueva aventura mágica, infantil, cómica. La realidad “parecía el País de los Gnomos, una jocosa estampa sacada de un cuento de hadas” (684). La mirada de nuestro personaje, ante la palidez perfecta del entorno, se tornaba somnolienta y respirar ese aire sin olor, que congelaba el órgano del olfato y las puertas al sonoro sistema respiratorio, resultaba “tan fácil al organismo como la ausencia de respiración de los muertos” (685). Solo por momentos algunos cuerpos se asomaban: la silueta de las montañas se acentuaba y desaparecía en cuestión de segundos, valientes gorriones alpinos golpeaban la oscuridad blanca y algunos árboles ahogados rompían la bruma y respiraban. Como un juego de fantasmas enfermos, los organismos de la naturaleza se turnaban las apariciones. La nieve parecía dificultar la respiración y ser cómplice del sueño: era un fenómeno monstruoso que se tomaba una región que de por sí ya estaba fuera de los límites de la medida (686).

En uno de esos níveos días, Hans Castorp decide ir a esquiar. Emprende una aventura a solas, con el propósito de intimarse aún más con las montañas de nieve. Su decisión era transgresora: el deporte, salvo el bridge, estaba prohibido a la comunidad de los enfermos y, en todo caso, se suponía que un paciente no debía alejarse mucho del sanatorio sin previo aviso. Pero la montaña vestida de blanco seducía a nuestro personaje y lo llamaba para que descubriera algo que antes no sabía. Él intuía que algo en la aventura lo esperaba. Su único consejero fue Satán: en cuando Settembrini escucha su plan, no hace más que exhortarlo para que emprendiese su pequeño viaje: el pedagogo se sentía orgulloso, pues entre más se acercara a la montaña, más cerca del infierno estaría. Hans Castorp, pues, empieza a caminar a solas por entre las cumbres de nieve ayudado de su bastón; el esquí no era sino una excusa para *salir*. En algún momento se detiene en el borde de un acantilado y espía el silencio de lo salvaje y el abismo de la naturaleza (que, como el de Nietzsche, le devuelve

la mirada). Él se enfrenta valerosamente al paisaje monstruoso y se siente como un espectador ínfimo, «mimado por la vida». Su cuerpo parece diluirse ante la sensación de abismo que nunca antes había experimentado; era la primera vez que se arriesgaba a llegar al borde de una altura en una región aislada, callada y dueña de sí misma<sup>26</sup>. Hans Castorp, mirándose cara a cara con el rostro de la naturaleza, siente en el pecho el peso de su existencia y ve cómo su ser-en-el-mundo, por microscópico que fuese, resultaba tan digno como cualquier otra vida. La contemplación existencial del abismo instala en su interior el vitalismo del que antes carecía: nuestro personaje, después de tan vasta experiencia, decide que “no había nacido para tomarse la vida a la ligera” (688).

Sigue subiendo. Al cabo de unas horas, después de entrar en un bosque y pasar por una mínima cabaña, Hans Castorp se detiene a contemplar unos copos de nieve que le han quedado sobre la manga. El narrador, entonces, nos ofrece un discurso que se acoge perfectamente a una de las claves de interpretación que ofrece Karla Schultz en su artículo “Technology as Desire: X-Ray Vision in *The Magic Mountain*”: la ciencia y la tecnología, como hemos visto, se despliegan como un lugar clave de la inspiración del registro poético y literario (162-63).

Parecían minúsculas motitas informes, pero más de una vez había tenido otras semejantes bajo su excelente lupa y sabía perfectamente de qué preciosos y sofisticados cristales estaban hechas: formaban estrellas, alhajas y broches de diamantes que ni el joyero más experto hubiera podido componer. [...] Obviamente, la nieve no estaba formada por simples granitos de piedra, sino por miríadas de partículas de agua cristalizada —es decir, partículas de aquella

---

<sup>26</sup> En caso de que los lectores precisen de una imagen más concreta, recomendamos observar *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), del artista Caspar David Friedrich.



sustancia inorgánica de la que habían surgido el plasma vital, las plantas y el cuerpo del hombre—, y entre esas miradas de estrellas mágicas, en su esplendor secreto, inaccesible al ojo humano, no había ninguna semejante a la otra. (Mann, 698)

Los copos de nieve tenían dos facetas: la del encantamiento y la de lo siniestro. Por un lado, eran estrellas mágicas del cielo que transportaban hechizado a nuestro personaje a un mundo en el que su vista se debatía entre lo inabarcable del entorno confuso y su minuciosa capacidad visual y analítica sobre unos pequeños detalles. Ahora bien, según nuestro narrador focalizado en la mirada de Castorp, la naturaleza geométrica e hiperregular de los hexágonos cristalizados de lados y ángulos iguales helaba la sangre, pues contradecía los principios de lo orgánico: “[...] eran demasiado regulares, ninguna sustancia organizada como ser vivo mostraba jamás un grado de regularidad tan alto, la vida sentía horror ante la perfección absoluta, le parecía mortal, el propio misterio de la muerte” (698). Ante la paradoja de la belleza de los cuerpos naturales (pues esta simetría que cuestiona los principios de la vida también estaba presente en las formas de las flores del herbario que mencionamos con anterioridad), Hans Castorp recuerda aquellos templos antiguos que, asustados por su posible perfección, susurraban al oído de sus arquitectos que introdujeran asimetrías en sus columnas, irregularidades expresas en sus cuerpos óseos. Y así, en medio de los secretos siniestros de la noche y del invierno, nuestro personaje sigue su camino, destruyendo la prudencia que siempre lo había caracterizado. A pesar del frío, que buscaba convertirlo en un muñeco de nieve con bastón en mano, y de los ataques repentinos de viento, parece que el pequeño héroe rebelde —el insensato en sumo grado— no quiere aún dejar el escenario blanco. Nunca antes lo habíamos visto tan complacido; si el narrador lo hubiese espiado más de cerca, quizá hubiésemos escuchado de la boca de

nuestro personaje lo que alguna vez dijo Gérard de Nerval sobre su amada enfermedad:

“[...] en realidad, yo nunca me sentí tan bien” (10).

Después de caminar y caminar totalmente perdido entre los abetos cubiertos de nieve, vuelve a pasar por la cabaña que se había topado antes; se recuesta en sus paredes y se sienta sobre el piso de hielo. Allí, Hans Castorp tiene un pequeño sueño<sup>27</sup>. Ya no estaba en un bosque de nieve, sino en uno de columnas. Caminaba entre los huesos de una estructura lítica que parecía un santuario y detuvo su mirada en un evento aterrador que casi le quiebra el fémur, la rótula y la tibia; tres huesos que, en su fragilidad, componen una articulación y conectan una sola columna: la pierna. Dos mujeres “de cabellos grises, desgredadas, medio desnudas, de colgantes senos de bruja y pezones largos como dedos” descuartizaban a un niño con sus manos y se lo comían, “haciendo crujir los frágiles huesecitos dentro de sus bocas” (720). Cuando despierta, se alegra al encontrarse con sus huesos intactos. Recuerda a Clavdia Chauchat y se siente feliz por haberle entregado el lápiz (cuerpo óseo a su manera). Pero, más importante aún, nuestro personaje reconoce en un episodio de lucidez que, durante su estancia en la montaña mágica, ha aprendido mucho: ha conocido el cuerpo, la vida, la muerte. En la medida en la que se ha interesado en la enfermedad, se ha maravillado por la vida, “como lo demuestra una disciplina humanista como es la medicina, que siempre se dirige a la vida y a la enfermedad en un latín tan cortés” (720). En medio de esta misma reflexión, decide abandonar el camino del mefistofélico Settembrini y se propone buscar y seguir el suyo propio. Gracias a él, su pedagogo inicial, su espíritu alcanzó cierto refinamiento, pero ahora es capaz de ver allí “charlatanería”, de ver más allá del propio discurso de Settembrini. Dentro de nuestra interpretación, prefiere, gracias al

---

<sup>27</sup> La montaña de Mann es el Purgatorio de Dante. También el de Sor Juana en “El sueño”.

sueño, salir de la metáfora por antonomasia de la tuberculosis –el alma refinada y sensible– y ensayar la enfermedad ya no como vaticino de muerte, como palabra terminal, sino como vida. El capítulo “Nieve”, resumido por nosotros, da cuenta de la gran peripecia de nuestro personaje.

Antes de enfocarnos en la peripecia, tenemos que rescatar una de las propuestas de Schultz en el artículo mencionado. Nuestra interpretación del sueño que tiene Hans Castorp está en clave de “lo óseo”. Pensemos la estructura del santuario como un cuerpo esquelético al que se accede, se penetra, y en el que se presencia una escena desgarradora. Allá dentro, hay unos huesos de un niño que son rotos por unas mujeres. Esas mujeres, de apariencia de bruja, abren la carne del niño y se la comen hasta encontrarse con sus órganos óseos. Lo devoran hasta dar con el hueso, con la bacteria, con el origen del cuerpo mismo. Brujas satánicas, en efecto, que quieren rasguñar el hueso en busca del alma. Cuando nuestro personaje se despierta, piensa en el lápiz que le entregó a Chauchat (y antes a Hippe) y no está de más recordar, por parte de nosotros, que la mujer del Este, antes de partir, le deja de recuerdo una radiografía de su tórax: en la imagen azulada y translúcida se veían su corazón, sus pulmones, sus vasos sanguíneos, sus huesos de la columna y su tórax. Los rayos X presentan a la amada ya no como imagen carnal, como en la pintura del doctor Behrens, sino como imagen fantasmal. La imagen del sacrificio del niño y la radiografía son dos maneras de aproximarse a los huesos y, en general, al cuerpo humano, de maneras diferentes. Se puede llegar al hueso por medio del sueño y por medio de la ciencia. Pero más interesante aún resulta que sueño y ciencia tienen ambos un efecto mágico en el cuerpo. Cuando a Hans Castorp le realizan su primera radiografía, queda totalmente hechizado no solo por la imagen de su interior, sino por el hecho mismo de que se pueda *acceder* al esqueleto de esa manera tan contundente y menos “invasiva” que una cirugía.

Delgados rayos luminosos entrarían silenciosos por el cuerpo y lo diseccionarían, lo volverían estático, le tomarían una foto. El resultado, la radiografía, o el “pasaporte” (como llamaba Settembrini a estas imágenes) eran fragmentos de cuerpo, sombras borrosas, nieblas extrañas, fantasmagóricos halos que envolvían un núcleo perfectamente reconocible, nítido y de un blanco refulgente: el esqueleto (Mann, 310). Cuando el doctor Behrens pone en funcionamiento el motor de la máquina de los rayos de luz roja, dice: “[...] ahora sí que va a comenzar la magia” (313) y nuestro personaje entra en un estado de somnolencia. A continuación, observa una imagen que se proyecta en la pared: “[...] toda la cavidad del pecho era luz, pero dentro de ella se dibujaban venas, manchas más oscuras y una zona negruzca de forma irregular” (314). Todas las burbujas y los brotes negros de la imagen eran esas ramificaciones tuberculosas que crecían como pequeños insectos entre los pulmones. La visión del cuerpo espectral hace que Hans Castorp se enamore del fenómeno de la muerte. Habiendo visto el fantasma del cuerpo, siente que tocó, con sus ojos, esa oscuridad que antecede y sigue a la vida. Eso era (es) lo que permitían los rayos X, como sugiere y bien dice Schultz: el primer paso a la realidad virtual, la visión de un cementerio de huesos despojados de carne efímera (Schultz, 167). Los rayos X, descubiertos en 1895 por Wilhelm Conrad Röntgen, marcaron el comienzo de la era de la mecánica cuántica y esto no lo podemos ignorar: el esqueleto, antes visto como cuerpo (físico) muerto y como *vanitas*, ahora era una foto de un cuerpo enfermo, una captura precisa de un cuerpo sin masa y sin vida. Captura similar a la que se hace de una partícula cuando se busca dar con precisión su posición, pues siguiendo el principio de indeterminación cuántica, enunciado por Heisenberg en 1925, cuanto mayor sea la precisión que queramos de la ubicación de una partícula, menos precisos, más indeterminables resultan su masa y su momento lineal (cantidad de movimiento) (Schultz, 167). Esa foto, esa proyección estática, acercaba ese

cuerpo indócil a la imagen de la muerte y hechizaba a nuestro personaje. Podía ver huesos en carne muerta, como en el caso del niño roto por las brujas y también en una imagen fantasmal.

Karla Schultz propone que Thomas Mann pone en escena aparatos tecnológicos que ofrecen nuevas formas de mirar. Los rayos X permitieron que los ojos viesan todo lo que era oscuro y misterioso (163). Un hechizo de tipo electromagnético cae en Hans Castorp en cuanto descubre cómo funciona esta nueva manera de percibir y estudiar el cuerpo. De hecho, uno de los asuntos que lo cautivan al entrar en el laboratorio es la cantidad de aparatos dispuestos en el lugar: había objetos de medicina, cristales cóncavos, cuadros de mandos eléctricos, instrumentos de medida, cajas con elementos que parecían fotográficos, placas de cristal. Había tantos objetos de esta suerte que “uno no sabía si estaba en el estudio de un fotógrafo, en una cámara oscura, en el taller de un inventor *o en la cocina de una bruja entusiasta de la tecnología*” (309. Las cursivas son nuestras). El laboratorio era un lugar de misterio en el que se llevaban a cabo prácticas de todo tipo de disección, como en su sueño. Las dos formas de mirar el cuerpo (la del sueño y la de la tecnología) son seductoras, aterradoras y deseables. Ahora bien, el artículo de Schultz se centra en el efecto mágico de estas novedades tecnológicas en nuestro personaje, pero nos animamos a ampliar esta visión a otras formas de estudiar y pensar el cuerpo que se dieron al tiempo que estos descubrimientos. Y no tomemos el espacio del laboratorio de manera gratuita: en el *Fausto* también nos encontraremos con una cocina de una bruja, en el que se prepara una pócima mágica que tiene efecto en el cuerpo de Fausto, y con un laboratorio alquímico –no tan físico, químico y óptico como el del Berghof– que nos llevará a un lugar idílico. Tanto en *La montaña mágica*, como en el *Fausto*, conocemos tecnologías mágicas que contagian el cuerpo, que lo interpelan y tienen efectos múltiples sobre él. La sangre de ratón y de rana

son tan efectivas (¿dañinas?) como la radiación. La magia se transforma en los textos que estudiamos: en el *Fausto* reina la magia del mago de antaño; en *La Montaña...*, la de la máquina que parió la vida moderna.

Volvamos, pues, a la peripecia. Devolvamos nuestra mirada al momento en que nuestro héroe abre sus ojos y despierta en medio de la nieve. Decimos que, a partir de aquí, Hans Castorp empieza a descender de la metáfora, a bajar del infierno de las alturas en el que sumergió y cambió la mirada. Después de este momento, en el que se reconoce como un ser-para-la-vida y en el que paradójicamente descubre que no hay vida más intensa que la de acercarse a la muerte, su historia da un giro. Ya no vemos a un jovencito perdido en su quehacer y sin rumbo, sino una persona decidida a vivir hasta que su corazón se lo permita. Miremos, por ejemplo, cómo piensa y siente a su corazón, no sin antes recordar que, recién llegado al sanatorio, no entendía por qué este latía con desenfreno. Más tarde le dirán que es por amor o por tuberculosis. Ahora, en cambio:

Mi corazón late con fuerza y sabe por qué. No solo late por razones físicas, no late por la misma razón por la cual continúan creciendo las uñas de los cadáveres; late de manera humana, y porque en verdad se siente feliz. (724)<sup>28</sup>

Después del sueño, no hay nada que lo ate más al entorno de nieve; ya no había nada allí “ni en el estado personal de Hans Castorp que le impidiese a Hans Castorp regresar al sanatorio, y eso fue lo que hizo” (725). Después del sueño, pues, nuestro personaje decide

---

<sup>28</sup> Sabemos que por extensión esta cita debe ir dentro del párrafo y entre comillas, pero es tan contundente el pasaje que vale la pena destacarlo de este modo. Esperamos que los lectores disculpen esta pequeña transgresión.

volver al reino mágico de los tuberculosos. Allí seguirán sucediendo asuntos que exceden nuestros propósitos y que nos superan de mil maneras. Morirán pacientes, como el gran y modesto Joachim Ziemssen; regresarán unos, como Madame Chauchat; llegarán otros, como Mynheer Pepperkorn, compañero de viaje de la enferma de felinos andares y causante de estragos dionisiacos en el sanatorio; incluso se instalarán curiosos aparatos que harán palidecer y hechizar a los enfermos, como el gramófono, sonoro artefacto de trompa de flor. Y en medio de los múltiples sucesos que cierran la historia sobre la cual esbozamos esta pequeña invitación analítica, nuestro personaje cerrará sus siete años allá arriba. Hans Castorp pertenecía, después de tantos (¿o pocos?) años al grupo de enfermos más respetados del sanatorio: incluso se había sentado, durante algunas cenas, en la mesa de los “rusos distinguidos”. Se había convertido en un veterano, en un aclimatado, en un cuerpo cuyos pulmones no deseaban ya la subversión. El tiempo había producido, silencioso, algunos cambios. Pero, de nuevo, no era ese tiempo de los relojes de nuestro mundo de aquí abajo, sino el de la hierba, “que ningún ojo ve crecer a pesar de que crece continuamente y llega un día en que esto resulta patente a cualquiera...” (1035). Algunos se preguntarán hasta qué punto nuestro bello durmiente llegó a probar tan a fondo el sabor triste y dulce de la metáfora y hasta qué punto llegó a zambullirse en las aguas de los infiernos de las alturas. En efecto, parece que los hechizos de la montaña mágica eran insuperables: tenía a su servicio múltiples cuerpos, espectros, órganos. Si alguno se preguntó, por ejemplo, si Hans Castorp murió allá arriba, desbordado por las ramificaciones en sus pulmones, debemos decir que no fue de esa manera. Decimos que nuestro personaje, impulsado por un estallido que retumbaba en las alturas, se incorpora lentamente y se frota los ojos. Despierta. Se ve liberado del hechizo, desencantado, libre (1041). El mundo de allá abajo hervía y gritaba por el auxilio de nuestro héroe. No lo duda: empaca sus cosas como un

niño entusiasmado y se despide de su pedagogo italiano. Settembrini está orgulloso: Hans Castorp habrá de luchar por su patria. Se formará en la primera línea del batallón.

Desciende la montaña y lo encontramos en un túmulo de sepultados y de armas. Quizá lo que no le dijo Settembrini era que descendería del infierno de allá arriba para luchar en el de allá abajo. Nuestro tuberculoso huía de la gran metáfora de la tuberculosis para entrar en la guerra, ya no de las células, los bacilos y los glóbulos rojos, sino en la de las granadas, el lanzallamas y los rifles. Allá abajo se gestaba la guerra de las nuevas tecnologías.

En esa bacanal de muerte, en ese medio de fuego que convertía el cielo en un tuberculoso con fiebre, dejamos a nuestro personaje. Lo dejamos en el camino, victorioso y jadeante. Y ese estado de purificación anímica nos recuerda a una imagen de antaño, en la que un hombre quizá igual de dispuesto a la enfermedad lamentaba, desde su interioridad – que tenía forma de catedral gótica– los límites de su existencia y el hastío perpetuo que albergaba en sus huesos, en el origen atómico del cuerpo. Y recordamos la manera en la que lo vemos victorioso al final de su vida por la magia y la enfermedad, la voluptuosidad y lo grotesco; recordamos la mueca burlona que le hace a su tentador original entre un coro celestial de ángeles y luces. Recordamos la vida de un doctor y artista que encontró, en medio de su afanosa y patológica ansia de infinito y de espectros perfectos, la vitalidad en medio de la decadencia. Recordamos, de hecho, a ese personaje que, parece, habita en la contradicción humana más perversa y en todo deseo que en nuestro cuerpo se reprime y enferma. En suma, pues, la lectura de *La montaña mágica* nos hace resucitar la historia del hombre que, como Hans Castorp, necesitó un viaje, un yerro eterno, la magia, la creación, la vida y la enfermedad del artista, para hacerle frente al hastío que pretendía dejarlo náufrago para siempre.



## Dos: El contagio de cuerpos en desequilibrio

*Leí todos los libros y es, ¡ay!, la carne triste.  
 ¡Huir, huir muy lejos! Ebrias aves se alejan  
 entre el cielo y la espuma. Nada de lo que existe,  
 ni los viejos jardines que los ojos reflejan,  
 ni la madre que, amante, da leche a su criatura,  
 ni la luz que en la noche mi lámpara difunde  
 sobre el papel en blanco que defiende su albura  
 retendrá al corazón que ya en el mar se hunde.  
 ¡Yo partiré! ¡Oh, nave, tu velamen despliega  
 y eleva al fin las anclas hacia incógnitos cielos!  
 Un tedio, desolado por la esperanza ciega,  
 confía en el supremo adiós de los pañuelos.  
 Y tal vez, son tus mástiles de los que el viento lanza  
 sobre perdidos náufragos que no encuentran maderos,  
 sin mástiles, sin mástiles, ni islote en lontananza...  
 ¡Corazón, oye cómo cantan los marineros!  
 Stéphane Mallarmé, “Brisa marina”<sup>29</sup>*

La segunda parada de esta investigación tiene, desde su matriz, un pequeño tumor que incomoda el flujo tranquilo de nuestro análisis: la traducción. No queremos subestimar a nuestro primer interlocutor, Thomas Mann, al suponer que leerlo en nuestro idioma y no en el suyo no significó un problema. Aunque así fue, porque ambos autores suenan en alemán y lamentamos, por ello, no haber podido acceder esta lengua, sabemos que el caso del *Fausto* de Goethe es aún más doloroso. Goethe era un apasionado de la estructura rítmica libre y toda su vida como escritor luchó por romper el lenguaje tradicional y adentrarse en su dialecto natal. Dice Francisco Ayala en el estudio preliminar de la traducción de José Roviralta que tenemos en nuestras manos, que *Fausto* es uno de los textos en los que

---

<sup>29</sup> Usamos la versión de Luis López Nieves en la casa digital “Ciudad Seva”.

Goethe más jugó y debatió con el lenguaje: al contar con una lengua tan plástica como el alemán, reforzaba la energía sensible del verbo prescindiendo de la partícula, para así expresarse en una melodía verbal propia (Ayala, x). Sabemos, pues, que al leerlo en español –o en cualquier otro idioma– perdemos gran parte de los juegos con los versos y, en general, de su arte poética. Esto es para nosotros, no obstante, un estímulo para entrar con fuerza en el universo fáustico, pues, aunque sabemos que hay cosas de las que nos perdemos, hay otras que, sin duda, no se nos escapan: aun si desconocemos los valores formales, “queda siempre en el Fausto la fuerza de un pensamiento riquísimo y la plasmación de un mito. [...] Como todos los mitos, el fáustico permite descubrir en sus orígenes una leyenda, montada a su vez sobre algún núcleo de realidad” (Ayala, xi). Habría que mencionar que la traducción de José Roviralta nos permitió acceder al texto fáustico de manera orgánica: aunque la magia del verso se pierde, las calidades poéticas y lingüísticas que ofrece son dignas de ser una buena reescritura de la obra de Goethe. Sin duda hay un trabajo meticuloso que logra transmitir la esencia de todo un organismo textual que, desde su realización, se preocupó por cada palabra, imagen, sentido, y juego con el lenguaje.

En este capítulo nos proponemos establecer una íntima relación textual entre *La montaña mágica* y el *Fausto* a la luz de la categoría de la enfermedad. Quizá en el caso de la primera novela es más asequible esta categoría, pues desde el principio se nos dice que la tuberculosis es la patología central de la trama. Como intentamos exponer en el primer capítulo, el universo mágico al que accede Hans Castorp es posible gracias a la tuberculosis; esa enfermedad-síntoma de un mundo con condiciones precarias, del progreso ilusorio, de la decadencia. Y vimos también cómo un personaje que en principio se mostraba desencantado y aburrido con su existencia, sube a la montaña enferma y, paradójicamente, se llena de vitalidad. No cabe duda de que Thomas Mann se encarga de

dibujar el panorama del sanatorio a la manera de un universo arquetípico, metafórico, en el que la tuberculosis, que se suponía era una condición terminal, no solo embellece y eleva el espíritu, sino que muestra un estado del mundo en el que la enfermedad no se contradice con la vida plena. De esta manera, veremos cómo Goethe esbozó un proyecto parecido: haremos, pues, una alianza entre la enfermedad simbólica presente en el *Fausto* y el universo histórico-científico-mágico de *La montaña mágica*.

En *El canon occidental* (1994), Harold Bloom ubica los orígenes de la figura de Fausto en la de Simón el Mago de Samaria (o Fausto, “el favorecido”), considerado el fundador de la herejía gnóstica, y quien, en cierto momento de su vida, descubrió a una prostituta que, según él, había sido Helena de Troya en una de sus anteriores encarnaciones (229). Este sería el origen más remoto de la leyenda, que más tarde se asoció con un hombre histórico. El Fausto biográfico nació a finales del siglo XV en el sur de Alemania. Fue un hombre profundamente interesado por la magia, la alquimia y la astrología y que, insatisfecho con el mundo en que vivía, su existencia y sus limitaciones humanas, pactó con el diablo para procurarse un placer y un saber a los cuales no podría llegar por sus propios medios. El librero Johann Spies, en 1587, publicó en Frankfurt la primera versión escrita de la historia; se trató de un libro popular (*Volksbuch*) que contaba la vida y las peripecias de Johann Georg Faust, nigromante que, a cambio de veinticuatro años de servicio, placeres y aventuras, entregó su sangre a la caldera del infierno. Como la versión de la leyenda de Spies fue traducida a varios idiomas y conocida popularmente, y en tanto la historia de Fausto se susurraba entre librerías, orejas y miedos, no tardó en llegar al mundo anglosajón. Christopher Marlowe (1564-1603), dramaturgo ebrio de teatro y marionetas, agitó su pluma y escribió su propia versión: *The Tragical History of the Life and Death of Dr Faustus* (1592). Ambas versiones (el *Volksbuch* de 1587 y la tragedia isabelina), como anota Martin

Swales en su artículo “The Character and Characterization of Faust”, manifiestan ciertas nociones del mal –asociadas ambas con la abolición de Dios– y retratan a un personaje sediento de conocimiento. El problema, señala Swales, es que en ambas versiones las acciones de Fausto son triviales y episódicas: como el diablo está siempre disponible con su magia para cumplir la voluntad de Fausto, todo lo que él desea, quiere y logra obtener se vuelve totalmente banal, todas las experiencias, deseadas y posibles, valen lo mismo, pierden toda cualidad excepcional (Swales, 29). La acción se ve nublada y casi invisibilizada porque Mefistófeles todo lo puede, y así el lector se acostumbra a que a Fausto se le cumplan todos sus deseos, uno tras otro, sin importar su relevancia. No cabe duda de que ambas versiones tienen diferencias en sus planteamientos, pero ciertamente y más allá de lo diferente que se proponga a Fausto, siempre mantendrá la misma esencia, la misma enfermedad, solo que redirigida, trastocada, o enfatizada desde diferentes perspectivas. A pesar de que lo que propone Swales puede ser cierto, no olvidamos, en el presente trabajo, que el destino de Fausto es siempre resultado de su voluntad transgresora.

Antes de que Fausto se presente en escena, con todas sus contrariedades y su latente enfermedad, El Señor y Mefistófeles sostienen un diálogo en el que se acuerda que Fausto, siervo de Dios, como había sucedido ya con Job, sería puesto a prueba. Mefistófeles esboza, pues, un plan de seducción que tenía por objeto probar su Fe y El Señor, en medio de su ciega credulidad, aunque ya traicionada por algunos mortales, le permite proceder. La obra dramática de Goethe, que se extiende en la experiencia de Fausto con la magia de Mefistófeles, empieza por ser el boceto de una prueba. El Señor le permite al diablo la seducción: le abre el camino para que descienda a la esfera del hombre y le sisee al oído cual serpiente venenosa. Mefistófeles, por su parte, está convencido de que el espíritu del viejo insatisfecho es tan corrompible como el de su máxima antecesora: Eva. Pero más allá

del personaje específico de Fausto, parece que todo lo que sucede en el drama es efecto de la inacabable confrontación entre el bien el mal. Por eso el Señor le dice a Mefistófeles: “[...] llévatelo contigo por tu senda abajo, pero caiga sobre ti la confusión si te ves obligado a confesar, que, en su oscuro impulso, un hombre bueno sabe discernir bien el recto camino” (13)<sup>30</sup>. En efecto, las dos partes de *Fausto* se desarrollan a la sombra de una reflexión sobre los impulsos de la individual vida del hombre moderno y del yerro eterno al que está destinada la existencia humana. El desafío de Fausto y el objetivo de Mefistófeles, por lo demás, son presentados de manera eminentemente teatral. En el “Preludio en el teatro”, por ejemplo, Goethe invita a sus lectores a meter la mano entera en la vida humana, a zambullirse en el escenario de las tablas que es el universo, en ese pedazo escénico que es obra y proyecto de una Naturaleza suprema, en ese ajedrez ya pensado y trazado que vigila todo movimiento. Goethe no solo consolidó el *Fausto* a la manera de una obra de teatro, sino que planteó dentro de ella la historia de un hombre que se juega su vida en la teatralidad. En este capítulo, entre otras cosas, proponemos que, en este teatro, Fausto está construido dramáticamente como un personaje enfermo. Su motor de movimiento en el texto es, para nosotros, la enfermedad.

La seducción y la posesión son las dos instancias desde las cuales entenderemos, en este capítulo, la enfermedad fáustica. Pero antes de ellas, habría que ver qué es lo que lleva a Fausto a acudir a la magia negra y a los juegos burlones de Mefistófeles. En su primer monólogo, que abre la “Primera Parte”, nuestro personaje expone su situación de manera clara. En tanto los conocimientos de filosofía, jurisprudencia, medicina y teología no

---

<sup>30</sup> Nuestra traducción del *Fausto* al español está a cargo de José Roviralta Borrell. La edición es de la editorial norteamericana W.M JACKSON, INC y pertenece a una gran colección llamada “Los clásicos”.

incrementaron su sabiduría de ninguna manera, Fausto no siente la capacidad de saber “alguna cosa razonable” ni de “poder enseñar algo capaz de mejorar y convertir a los hombres” (17). Esa dificultad mortal de acceder al conocimiento de las esencias y los seres y, además, su situación de escasez material (“[...] carezco de bienes y dinero, de honores y grandezas mundanas” (17)), su vejez e insatisfacción sexual, lo llevan a entregarse a la magia. La revelación del Espíritu mágico y su contacto con las artes oscuras no solo le permitirían acceder a las causas y las esencias en sí mismas y al conocimiento de “lo más íntimo que mantiene unido el universo” (17), sino que le ahorrarían desgastes corporales que lo atormentaban, pues la ignorancia, la condición humana de no conocer más allá de los límites, le “consumían el corazón” y le producían “fatigas y sudores”. La fatiga, recordemos, se refiere a una suerte de cansancio, a la falta de energía; el sudor, por su parte, es un efecto líquido de la actividad incesante de las glándulas sudoríparas que no solo comunican transpiración, sino el exceso de la temperatura corporal. Ambas acciones corporales están relacionadas con el movimiento cardíaco e implican la incomodidad, el cansancio, el desgaste. El primer monólogo de Fausto, pues, es un microcosmos de su situación existencial: tenemos a un viejo física y mentalmente agotado, cuyo cerebro ansía información suprahumana y cuyo cuerpo reclama energía y estimulantes poderosos. Fausto necesita fugarse de su situación porque dentro de él colisionan fuerzas que lo agobian: como el sudor, nuestro personaje necesita derramarse, transpirar, salir de sí mismo, huir. Diremos que, en primer lugar, Fausto es un personaje insatisfecho que necesita salirse de sus espacios naturales, cotidianos. Él necesita contacto con el pueblo, con el amor y con el mundo de los fenómenos. Su patología empieza a gestarse en este mismo deseo de salirse de sí mismo y de romper con las cláusulas de los límites humanos: Fausto tiene *hybris* porque quiere romper con su condición de mortal y porque todo lo que quiere lo quiere

excesiva y desmesuradamente. Su amor, como veremos más adelante, es profundamente destructivo porque es el lugar por antonomasia de manifestación de todos sus excesos. Ahora bien, la esfera de Fausto, esa de la que quiere huir, se limita a su pupitre, sus papeles y libros.

Indaguemos, en primera instancia, esta suerte de claustro en la que Fausto está atrapado. Para ello, es menester remitirnos por un momento a Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), pues, para el historiador alemán, Fausto es mucho más que solo un personaje: es un espíritu, un alma entera, inabarcable, que se resiste a la definición. La enfermedad fáustica, como nosotros la llamamos, es justamente esta alma que habita en el corazón germánico, sí, pero también en esa necesidad occidental de huir y abarcar otras tierras. Esta idea del “centro”, del corazón, es fundamental, no solo porque sea este uno de los órganos con más actividad textual durante toda la obra, como veremos, —y no olvidemos que el amor también será el lugar semántico predilecto de la enfermedad y de los impulsos cardíacos—, sino porque los dos grandes viajes que emprende Fausto con Mefistófeles son, precisamente, a dos “centros”. En la “Primera Parte”, la primera exaltación sexual de nuestro personaje se lleva a cabo en el gran macizo del Harz, la cordillera más alta al norte de Alemania y lugar favorito de las brujas para la celebración de la Noche de Walpurgis. No solo habría que rescatar la idea de las alturas, sino la idea de que Fausto viaja al corazón de su tierra, pues geográficamente el Harz coincide con el centro de Alemania, con el corazón, con el *Harz* mismo. Allí no solo redescubre el universo aquelárrico de la sexualidad y la brujería, sino que se sumerge en una de las tradiciones populares más importantes del mundo germánico. Y quizás más relevante, esta Noche de Walpurgis constituye una suerte de interludio entre las dos partes de la obra dramática de Goethe. A partir de ese momento, Fausto entra totalmente al ámbito de la magia y se forma

como un personaje poseído por las fuerzas del infierno. Todo lo que sucede en esta escena será la puerta de expansión a la “Segunda Parte”, en donde Goethe nos expulsa de las tierras del Brocken y nos arroja a su propio mundo griego, a la Noche de Walpurgis clásica. Pero antes de mirar detenidamente estas dos escenas nocturnas, habría que volver al escenario que mencionamos con anterioridad: en efecto, la oficina de Fausto es el centro que revela su enfermedad y el primer espacio que tiene que quebrar para su huida. Si partimos de la idea spengleriana según la cual lo fáustico parte de un sentimiento cósmico relacionado con la profundidad y lo inabarcable, con la desaparición o la transgresión de los límites, y si consideramos que Fausto es, en gran medida, la semilla de muchas cosas, pues su temperamento es el calentamiento de una era venidera, la temperatura de un Occidente que quiere romper el cordón umbilical que lo ata al mundo “premoderno” y la decisión, determinadamente moderna, de optar por el *yo*, podemos, en suma, interpretar su oficina como una personificación de Fausto mismo. A manera de acotación, Goethe escribe, al empezar la primera parte en la sección de “La noche”: “En una estancia gótica, estrecha y de alta bóveda, Fausto, inquieto, en su sillón ante un pupitre” (17). El efecto y la voluntad teatral de la descripción del espacio son ciertamente finos, pero lo es más la manera en que se está poniendo en escena un espacio que se corresponde con el personaje. Tenemos una estrecha y alta estancia gótica (espacio en fuga) que nos evoca una imagen muy clara: como su oficina, Fausto está apretado, asfixiado de su vejez y por las limitaciones humanas, y tiende hacia arriba, hacia el conocimiento total, hacia la elevación de su espíritu y de todos los placeres. Fausto mira hacia arriba, hacia la altura de la bóveda. En este primer cuadro, tenemos un personaje tremendamente quieto y pensativo. En el teatro, como público, lo veríamos sentado, reflexionando. Si le apuntáramos con un estetoscopio al corazón, escucharíamos ese órgano en máxima desobediencia al que se refiere Fausto en sus



monólogos: “[...] ¿y aun preguntas por qué tu corazón se oprime ansioso en tu pecho, por qué un dolor indecible paraliza en ti todo movimiento vital?” (18). Aun así, solo la dramatización y el contenido poético de la obra permiten ver cómo su pecho está en hervor (19) y cómo sus venas y arterias, debido al sentimiento, parecen globos llenos de agua a punto de explotar. Así, pues, por un lado tenemos un personaje cómodo, a quien el movimiento y la velocidad le producen pereza. Está viejo, tiene funciones vitales que ya no responden. Pero, por otro lado, paradójicamente, ese mismo personaje tiene una energía que, aunque dormida, será muy pronto despertada por la magia. La enfermedad de Fausto – que ya no es una problemática típicamente occidental, como veremos más adelante –, es interior en la versión de Goethe. Esta afirmación podría parecer una redundancia si no se entendiera por ella que su patología está más allá de sus órganos, tejidos y fluidos, pues tiene que ver más con su carácter, con su sentimiento, su temperatura emocional, su *hybris* y, por supuesto, su vejez, en tanto pérdida de la energía vital y aproximación a la muerte natural. Fausto es un personaje en fuga, como el espacio al interior de la nave de una catedral gótica. Esto en el marco de la lectura de Oswald Spengler, según la cual la diferencia principal entre los templos de la época clásica y los de la época fáustica es la disposición del espacio para contener una forma y la explosión de la forma para darle fuga al espacio (276). La “espacialidad” de Fausto y de Hans Castorp, en esta oportunidad, la entenderemos en dos sentidos: anímica y corporalmente. En la “Primera parte” del *Fausto* de Goethe, nuestro personaje se nos revela como un cuerpo totalmente problemático. El corazón, el pecho y el sistema sanguíneo de Fausto son los lugares corporales más apelados durante todo el texto<sup>31</sup>. En su cuerpo hay una serie de disputas que están relacionadas con

---

<sup>31</sup> Y son apelados de muchas maneras. El corazón, por ejemplo, hace referencia al órgano que palpita, pero también al amor y a las emociones asociadas a la taquicardia. El pecho está

su *hybris*. Citamos, por ello, a Harold Bloom: “Fausto es un campo de batalla donde chocan fuerzas encontradas [...] Su corazón, su mente y sus percepciones están estrictamente divididas entre sí, y él es el escenario más o menos arbitrario donde colisionan” (221). De la misma manera, recordemos, empieza *La montaña mágica*. Hans Castorp busca el reposo en el mundo de allá arriba y se encuentra, gracias a la enfermedad y al amor, con todos los movimientos –desde las caminatas hasta la tos–, experiencias físicas y mentales que lo llevan a una formación, un conocimiento y una elevación de sí. Castorp es, esencialmente, un amante de la quietud y el reposo, pero sus pulmones, su corazón y su pensamiento están consagrados a la inestabilidad. Mefistófeles, el Homúnculo, la magia y el amor, querrán llevar a Fausto al movimiento. Todo empieza en ese impulso interior que quiere sobrepasar los límites del conocimiento, del placer y del cuerpo mismo. Fausto, como Castorp, ganará cierta vitalidad durante el viaje mágico: el ingeniero consigue el sentimiento de responsabilidad con su vida; Fausto, al final de la obra, la inmortalidad.

También en su primer monólogo expresa su voluntad por salir al mundo, por explorarlo, y es a la luna a quien le expresa su deseo:

---

relacionado con las sensaciones de opresión y falta de respiración, causadas por las ansiedades más desgarradoras o por el amor mismo. Las arterias y las venas están conectadas, no solo a ese campo semántico del corazón, sino a muchas imágenes geográficas relativas a grandes paisajes (manantiales y valles) y, sobre todo, a todas las alusiones a ese paralelismo entre el cosmos y los cuerpos celestes con el cuerpo humano (el cuerpo de Fausto específicamente). No habría que olvidar que la sangre es importante durante toda la obra: pensemos que el pacto entre Fausto y Mefistófeles empieza, precisamente, con una gota de sangre. Todo el cuerpo se compromete a partir de ahí. Citaremos aquí algunos ejemplos para ilustrar lo que queremos decir: “¿Y aun preguntas por qué tu *corazón* se oprime ansioso en tu *pecho*, por qué un dolor indecible paraliza en ti todo movimiento vital?” (18); “¿Fue un dios quien trazó estos signos que calman el *hervor* de mi *pecho*, llenan de gozo mi pobre *corazón* [...]” (19); “Todos mis sentidos pugnan por abrirse a nuevas impresiones. Siento que mi *corazón* se entrega por completo a ti” (20); “[...] Podréis así excitar la admiración de los niños y de los monos, si tal es vuestro gusto, mas nunca haréis llegar el *corazón* a los *corazones* si ello no os sale del *corazón*” (22); “¡Arriba con ello! Bebe sin vacilar. Eso te alegrará al instante el *corazón*. Te tuteas con el diablo, ¿y tendrás miedo a una llama?” (86); “[...] Aquí se entrelaza formando cien *arterias* que se diseminan por una vasta extensión del valle [...]” (135). Todas las cursivas son nuestras.

¡Oh luna, que brillas en toda tu plenitud! ¡Ojalá vieras por vez postrera mi miseria! [...] Si a tu dulce claridad pudiera al menos vagar por las alturas montañosas o cernerme con los espíritus en derredor de las grutas del monte, moverme en las praderas a los rayos de tu pálida luz, y libre de toda la densa humareda de saber, bañarme sano en tu rocío. (18)

La imagen de la humareda es fundamental. El mundo gris, que podemos asociar con el polvo, la no-visión, la tos, la ceniza y la muerte, debe ser atravesado por Fausto. La magia de Mefistófeles, constituida sobre todo por el elemento del fuego, posee el espíritu de Fausto y lo llena de dinamismo. En su primer monólogo, nuestro personaje se da a conocer como un ser sumamente estático; su energía es primero potencial, en la medida en la que está atascada en “execrable y mohoso cuchitril, a través de cuyos pintados vidrios se quiebra turbia la misma grata luz del cielo” (18). Antes del paso de la energía potencial a la cinética –cambio que, en efecto, es proporcionado por Mefistófeles–, Fausto está encerrado en una situación existencial que lo está enfermando. Su cuerpo, desde el principio, está en degradación. La vejez, el mundo de polilla, lo está consumiendo. Por eso precisa de vitalidad; sus órganos están pidiendo oxígeno, ayuda: “¿Y aun preguntas por qué tu corazón se oprime ansioso en tu pecho, por qué un dolor indecible paraliza en ti todo movimiento vital? [...] Solo ves en torno tuyo esqueletos de animales y osamentas de muertos, todo confundido entre el humo y la podredumbre” (18). De este estado patológico, en el que nuestro personaje está ahogado, es del que, en principio, busca huir. Por eso se grita a sí mismo: “¡Huye! ¡Fuera de aquí! ¡Al ancho campo! [...] Y si la Naturaleza te alecciona, entonces se te abrirá la potencia del alma” (18). Fausto tiene que huir de su mundo de polilla, como Hans Castorp de la ciudad. Ambos huyen del hastío, de este estado existencial

que inhibe la manifestación espiritual y que solo permite el desencanto y el dolor de mundo. Ahora bien, cuando Fausto abre el libro de Nostradamus y ve en él el signo del macrocosmos, es decir, cuando tiene el primer contacto con el universo de la magia, se le activa su red sanguínea y lo vemos, de repente, iluminado por una luz de vitalidad: “Siento circular por mis nervios y venas, otra vez enardecida, una nueva y santa dicha de vivir. ¿Fue un dios quien trazó estos signos que calman el hervor de mi pecho, llenan de gozo mi pobre corazón? [...] ¿Soy un dios?” (19). El cuerpo de Fausto se ilumina cual reflejo del propio macrocosmos. La manifestación del signo lo armoniza con el universo entero. Además, más allá de sus pretensiones de alcanzar un conocimiento suprahumano, casi divino, hay que mencionar que Fausto sí tiene, en general, un carácter mesiánico en su obra, pero esto lo veremos más adelante. Acto seguido, Fausto dice: “¡Qué espectáculo! Mas, ¡ay!, ¡solo un espectáculo! ¿Por dónde asirte, Naturaleza infinita?” (19). Fijemos nuestra atención en la palabra “espectáculo”. Durante toda la obra hay un juego textual con la teatralidad y con los espectros. Pero aquí no nos enfrentamos a una teatralidad que tiene que ver con la mera representación o la escena, sino con una manera de percibir el mundo y de actuar en él. El espectáculo inaccesible e inabarcable de la Naturaleza es tan fáctico como la teatralidad que más adelante Fausto performará con Mefistófeles. Helena de Troya y, en general, toda la Grecia de la “Segunda parte” serán espectros, espectáculos, creaciones, pero son fantasmas tan reales como cualquier suceso cotidiano. Teatralidad es aquí realidad. Fausto se juega la vida en su teatro. Pues bien, ante la manifestación primera del signo del macrocosmos y del Espíritu de la Tierra, Fausto “hierve como un vino nuevo” y recupera todas las fuerzas para aventurarse en el mundo. Entra, al tener contacto textual con la magia, en una suerte de embriaguez que lo dispone a “luchar contra las tormentas y permanecer impávido en medio de los crujidos del naufragio” (19). Fausto entra en el

espectáculo del mundo de la magia y se deja contagiar por él. Podemos decir que, incluso, la magia es para nuestro personaje el camino por el cual decide desarrollar su enfermedad: la insatisfacción y el sinsabor por la vida y, en efecto, su vejez espiritual y física, son trabajados, moldeados, interpelados por Mefistófeles. Durante toda la obra, veremos una cadena de posesiones. Primero, tenemos el espíritu diabólico de Mefistófeles que debe bajar a la tierra y adquirir un cuerpo para presentarse ante Fausto y los demás personajes, es decir, debe disfrazarse para performar un rol que le permita persuadir (no olvidemos aquí las menciones a la teatralidad). En una de las primeras conversaciones de Fausto con Wagner, su aprendiz, el compañero fugitivo del infierno se presenta en escena bajo la forma de un perro negro. En principio, su animalidad buscaba confundir a Wagner, engañarlo, para no dejarse ver. Pero cuando logra quedarse a solas con Fausto en el gabinete de estudio, adquiere forma humana: “Mientras cae la niebla, sale de detrás de la estufa Mefistófeles, vestido con traje de estudiante vagabundo” (42). La niebla funciona como una suerte de telón: Mefistófeles ha cambiado su disfraz y rompe esa capa de misterio color humo, color polilla, para presentar su nuevo papel. Y es un papel que también se presenta con misterio y con acertijos lógicos pues, al principio de la escena, Fausto no sabe en realidad con quién habla.

El “yo” trágico que siembra Christopher Marlowe, ese personaje a quien lo condena a muerte su propia voluntad, germina en Goethe y florece en Hans Castorp. Ese gusto determinante por Rusia y por los acentos eslavos occidentales (algunas de esas zonas geográficas vulneradas en exceso por las guerras que Mann tiene entre ojos y todos sus efectos), la enfermedad y la decadencia presente en *La montaña mágica* que veíamos en el primer capítulo es, en gran medida, el resultado o culmen de una especie de alma que empezó a gestarse en toda Europa con el personaje de Fausto. No hay que ignorar, además,

que, como señala Georg Lukács en *Goethe y su época* (1964), “el joven Goethe es un miembro y elemento más del proceso general de la Ilustración, y de la Ilustración germánica particularmente, proceso que es a su vez fenómeno concomitante y aliado del otro más grande que prepara la Revolución Francesa” (64). Esto implica, por un lado, que la escritura de sus proyectos literarios está necesariamente pigmentada por un proyecto moderno que buscaba valores específicos y, por otro lado y como también sugiere Lukács, que Goethe era un hombre profundamente incómodo con la Alemania de su época y con el orden existente (65). A la vez, pues, que escribía sobre un “yo” alemán, cuestionaba la estructura europeo-occidental en la que estaba parado. No olvidemos que Goethe nos expulsa de Alemania y nos lleva a recorrer otros lugares geográficos y literarios. Marlowe también saca a su Fausto a volar por lugares “centrales” de Europa, como Roma. Pero, en general, este viaje con Mefistófeles por todo el continente. Creemos que esto se corresponde con las ansiedades imperiales de cada momento histórico que tratamos y con cada proyecto literario. Marlowe tenía conflictos directos con el catolicismo y en gran medida su Fausto es un señalamiento crítico muy fuerte hacia la Iglesia, sus principios y condenas; pero, más allá de eso, hay que recordar que durante el siglo XVI las exploraciones y colonizaciones hacia “otros mundos” estaban en uno de sus momentos más sanguinarios. En este sentido, es importante que el Fausto de Marlowe quiera conquistar *toda* la tierra y que, para lograrlo, empiece viajando por el llamado “Viejo Mundo” y, específicamente, por los centros de poder más incisivos de la época: España, Inglaterra, Francia y Roma. Goethe, por su parte, lleva a su Fausto a una Grecia idílica que él mismo actualiza; es decir, traslada a su personaje, no solo a un lugar geográfico que no existe en su presente, sino a un espacio que es creado por medio de la palabra: su poética es, entre muchas cosas, un método de construcción de *otro* mundo que es idílico no solo por su

esplendor, sino porque cuestiona órdenes y regímenes establecidos. Thomas Mann pone a Hans Castorp a dialogar con tres referentes muy claros: en primer lugar, con el este europeo que mencionamos, de donde vienen casi todos los pacientes del Berghof y, en efecto, el espacio geográfico estigmatizado históricamente por su vulnerabilidad; en segundo lugar, con el *locus amoenus* latino de Settembrini, lugar predilecto del humanismo y su referente epistemológico; y, por último, con la Europa Germánica, weimariana y medieval, expuesta por el nostálgico Naphta que, aunque no lo estudiamos en nuestro primer capítulo, es otro personaje que llega a la vida de Castorp como un tentador, pero esta vez desde la retórica, la sofística y el deseo de un orden totalitarista: todos, se sabe, métodos definitivos de la persuasión. En cada obra hablamos de huidas, de viajes, de menciones de otros lugares que siempre quieren comunicar algo que se añora o que se repele en exceso. Cada huida, además, es permitida por un arma que revoluciona el universo de nuestros personajes: en *Fausto* es la magia; en *La montaña mágica*, la metáfora. Lo que queremos resaltar aquí es el hecho de que siempre hablamos de un punto de partida incómodo, de personajes que están tan ansiosos como como enfermos por ciertos cambios que está atravesando Europa en general. La enfermedad de Fausto empieza en el total repudio e la total insatisfacción con su propia vida y su mundo. Él es un personaje que, en el principio, es inepto para la llanura; él necesita *subir* al Brocken, necesita elevar su temperatura, necesita movimiento y elevación espiritual. Esta impotencia-parálisis es, primero, su enfermedad, pero cuando pacta con el diablo, se soluciona de inmediato. Se transforma, mejor dicho, porque más allá de la llanura, Fausto es un personaje patológico porque es un derrochador, un hedonista exagerado cuya voluntad procura siempre romper con todos los límites (en efecto, es enfermo en el sentido griego de la palabra: desborde, *hybris*, principio trágico). La enfermedad de Castorp empieza también en una falla interior: por su germinal inaptitud

para las alturas y, de nuevo, por su inaptitud para la vida misma. La gran diferencia es que Castorp no viajará hacia el centro, sino hacia la periferia, a la guarida de los marginados. Aun así, cada desplazamiento que observamos en los textos en cuestión está hablando de una postura política y poética de sus autores: Goethe, con actitud ilustrada y moderna, desplaza el “corazón germánico” hacia el oriente; Thomas Mann descentra siempre a Alemania y busca esas zonas geográficas en donde las muertes son más bellas y los hombres –que siempre tienen esa vena artística– encuentran, por el camino de la decadencia, los placeres y conocimientos más profundos. Veremos a continuación –y esto también lo mantuvo Marlowe en su versión– que Fausto es un personaje cuya distancia con su pueblo es sorprendente y esto, creemos, hace parte de una posición crítica del mismo Goethe, según la cual el apartamiento de la vida pública, a la que él mismo se resignó, “tiene sus raíces en esa decepción político-social, y significa por tanto una crítica tremenda del atraso social de la Alemania de la época” (Lukács, 65). Pero, de manera paradójica, es también un personaje que quiere inevitablemente ir hacia el pueblo y sumergirse en todo el ámbito popular. Es en el pueblo, cerca a la iglesia (¿otro centro?), de hecho, que ve por primera vez a Margarita: el amor enfermizo y mágico de la “Primera Parte”. Casi como lo plantearía Charles Baudelaire en *Las flores del mal* (1857), habría que bajar al fango, a la multitud, al infierno, para luchar con el *spleen* y producir arte, poesía. Así Fausto también debe romper su burbuja y dirigirse al pueblo, a los aquelarres y, finalmente, al monstruoso e idílico valle del Peneo.

Fausto es, en la “Primera Parte”, como sugiere Harold Bloom, un personaje fundamentalmente despegado de la acción y la pasión, por mucho que aspire a ellas (230). Es un hombre de impulsos cuya acción es más mental y corporal que fáctica. Su movimiento es el deseo, no la práctica. Al comienzo de la “Primera Parte”, después de una



conversación con Wagner, su estudiante, y un día antes del primer día de Pascua, Fausto se piensa en un largo monólogo. Una de las imágenes más interesantes de su discurso aparece cuando se compara, no con los dioses, sino con un gusano en medio de un mundo de polilla<sup>32</sup>: “Me asemejo al gusano que escarba el polvo: mientras busca allí el sustento de su vida, le aniquila y sepulta el pie del caminante” (25). Su animalidad es no solo la de un ser literalmente de la tierra, sutil, blando, lento y silencioso, sino la de un animal de movimiento supremamente cardíaco: su zigzaguo se asemeja a las ondas de un electrocardiograma. Y, claro, el corazón de Fausto es su órgano más revelador, como habíamos mencionado con anterioridad. Es curioso que, además, durante toda la obra no hay referencias a la estructura ósea de nuestro personaje, sino solo a aquellos órganos y tejidos más calientes y despiertos del cuerpo. Claro, los gusanos son invertebrados y sus cuerpecitos responden sensorialmente al tacto y nada más. Ambos, además, gusano y Fausto, son seres que se activan, bien con la noche, o con la oscuridad. Casi todos los monólogos de nuestro personaje se dan en la noche o en espacios apretados, como su oficina, la celda en la que muere Margarita, el cuarto de Margarita, la sala de Marta. En la “Segunda Parte”, curiosamente, estos monólogos –lugares de la inacción y la parálisis de Fausto– los vemos dramáticamente disminuidos. Cuando salimos con Fausto y sus acompañantes al mundo griego, lo perdemos de vista por largos momentos. Sus introspecciones devienen mínimas en los espacios lumínicos. Cuando el drama se nos llena de luz, cuando el texto se encarniza con esta Grecia arquetípica, mítica, heroica, nuestro personaje *vive*, se escapa, se riega por todo el escenario. Ya no lo tenemos encerrado en su interioridad, atormentado, sino que lo tenemos por todas partes: como un alma, un aire, un

---

<sup>32</sup> En una conversación con un Espíritu que se le aparece, también se dice que Fausto es “un gusano que huye medroso y encogido” y que se retuerce en las profundidades vitales (20).

estado del mundo. Un ser en fuga. Aún así, decimos que Fausto se mueve mucho más en la “Segunda Parte”, pero sigue sin ser un personaje de acción. Es el personaje de la palabra.

El tópico de la magia lo hemos mencionado y, sin embargo, nos pide ser más investigado. Debería extrañarnos, por ejemplo, que a comienzos de la “Primera Parte” haya una invocación a ciertos espíritus —entre ellos, claro, está Mefistófeles—. Veamos lo siguiente: dentro de la lógica dramática del *Fausto*, Mefistófeles, este personaje bribón y cómico, en realidad (o por lo menos en el texto, en las tablas del teatro) tiene ciertas capacidades que lo diferencian de la condición humana en general. No cabe duda de que tiene maravillosos poderes. Más que como diablo, nos interesa entender a Mefistófeles como un hechicero, categoría que desarrollaremos a partir de *La rama dorada: un estudio de magia y religión* (1890), de James George Frazer. Mefistófeles tiene la capacidad de intervenir y transformar la realidad con sus conjuros y poderes y, además, sabe que su magia tiene efectos en “el más allá”<sup>33</sup>; sabe, también, que hay otras fuerzas superiores a él en el universo y, quizá más importante, que él es solo un servidor, un mensajero, una corporalidad que siempre está en el medio de otros agentes. Aun así, también tiene sus propios intereses: quizá tentar es su máximo placer. Justo aquí hay algo muy interesante, que es una de las características que Frazer ofrece del mago (o brujo o hechicero, como queramos llamarle) y es la perspicacia. Ya Marlowe había hecho de Mefistófeles un diablillo travieso cuya arma principal era el engaño, pero es preciso mirar más allá. Frazer dice que el mago no es siempre un impostor, de hecho “con frecuencia está sinceramente convencido de que en realidad posee los maravillosos poderes que le adscribe la credulidad

---

<sup>33</sup> Después del pacto, quizá en la otra vida, Fausto habrá de devolverle a Mefistófeles todos los favores que este le hace sobre la tierra: “Obligome a servirte *aquí*, a la menor indicación tuya, sin darme paz ni reposo; cuando nos encontremos otra vez *más allá*, tú has de hacer otro tanto conmigo” (51).

de sus compañeros. Pero cuanto más sagaz sea, más fácilmente percibirá las falacias que impone a los tontos” (72). Más que de falacias, Mefistófeles es el personaje del acertijo. No olvidemos lo que dijimos atrás acerca de la prueba: en el *Fausto* no solo está en juego la Fe, sino el carácter y la aptitud de Fausto para la magia. Mefistófeles, desde su primera aparición, está probando siempre la inteligencia, la fuerza e incluso la debilidad de Fausto. Siempre le habla con mensajes encubiertos. No está de más decir que él, de hecho, es un personaje que siempre se *viste de* para performar sus acciones: la primera vez que se presenta en escena, por ejemplo, lo hace bajo la forma de un perro negro y en medio de una conversación que Fausto está teniendo con Wagner, su estudiante. Un texto pronunciado de Fausto nos dice que él, contrario a su aprendiz, tiene fuertes sospechas de la proveniencia infernal del perro. Probando a Wagner, le dice: “Obsérvalo bien. ¿Por quién tomas a ese animal?”, y este le responde, con credulidad, “Por un perro de aguas que, a su manera, se empeña con porfía en seguir las huellas de su amo”. Pero Fausto, casi reviviendo el arte de la mayéutica, sigue exigiendo más indagación: “¿Adviertes cómo, describiendo anchas espirales, corre en derredor nuestro y cada vez más cerca? Y si no me engaño, deja a su paso, a modo de torbellino, un rastro de fuego<sup>34</sup>” (38). Él sabe que se trata de un vestigio de un espíritu, pues es un personaje dispuesto a los asuntos mágicos, y se conforma con ello, pues Wagner, tras numerosos intentos de su maestro, no logra ver más allá de la animalidad. Acto seguido, Fausto se reúne en su gabinete de estudio con el perro y, tras un conjuro, Mefistófeles sale detrás de la estufa y la niebla vestido con traje de estudiante

---

<sup>34</sup> No podemos evitar poner un comentario que escribió, durante sus revisiones, el director de este trabajo, Óscar Torres Duque, sobre esta cita: “Esto es Merlín, en la segunda novela del *Lanzarote en prosa*, diciéndole al joven Arturo que atienda a la huella y el sonido de una serpiente que se pasea por el bosque y que no es más que el demonio, espíritu de la tierra”. Claro, un poco de erudición es siempre una oportunidad para una comprensión más profunda de los asuntos que examinamos.

vagabundo. El lugar de la aparición de nuestro hechicero es una suerte de humareda (recordemos la importancia metafórica que tienen el polvo y el humo en este capítulo), que no solo es misteriosa y enigmática sino que funciona como telón de un personaje que va a interpretar otro papel. A partir de ese momento, Fausto y Mefistófeles (este bajo la forma de un andariego), discurren en una conversación llena de proposiciones lógicas, insinuaciones y provocaciones. Mefistófeles usa el vestuario no solo porque el diablo y sus servidores se presenten siempre bajo múltiples formas, sino para probar la sagacidad de Fausto. Frazer dice que “los más habilidosos miembros de la profesión tienden a convertirse en impostores más o menos conscientes, y es lógico que estos hombres, en virtud de su habilidad superior, lleguen a ocupar la cúspide y a conquistar para ellos mismos las posiciones de mayor dignidad y autoridad más imperiosa” (72). Veremos que durante la “Primera Parte” Mefistófeles sí finge ser una persona o animal que no “es” realmente: aunque, en efecto, pueda pasar por impostor para llevar a cabo su magia y así lograr sus objetivos, para nosotros esta es la máxima expresión de la teatralidad en el *Fausto*. La manera de intervenir y transformar la realidad de nuestro hechicero es a partir de la magia y la teatralidad: dos escenarios en los que se juega la vida; la vida, por supuesto, de Fausto y la suya propia. Ahora bien, dice Frazer que aquellos magos que hagan un uso público de la magia, es decir, aquellos que buscan, con sus poderes, servir a la humanidad en cualquier medida, contribuyen “a emancipar a los humanos de la esclavitud de la tradición, elevándolos a una vida de mayor libertad y dándoles una visión más amplia del mundo” (74). Sí: Mefistófeles eleva a Fausto a cierta libertad y le ofrece una visión del mundo más amplia, pero también propicia lo que nos interesa específicamente: la magia nos abre el espectro de la enfermedad fáustica porque es gracias a ella que nuestro protagonista nos muestra todos sus alcances derrochadores y fecundadores. Si bien

Mefistófeles le procurará todo lo que desea y lo cura, mediante el pacto, de su enfermedad primeriza (lo que podríamos llamar someramente el hastío y la *hybris*), veremos que todo lo que logran los hechizos y las artes oscuras expresarán de una manera muchísimo más intensa el carácter enfermizo de Fausto. La magia lo *posee*, lo encarna, lo interviene: lo convierte en un personaje autodestructivo que solo ha de salvarse gracias al amor. Aquí hay otro problema: el amor, en el *Fausto* y en *La montaña mágica*, es quizá la expresión más terrible de la enfermedad (¿o una enfermedad en sí misma?). El amor que tiene Hans Castorp por la gatita tuberculosa es fáustico porque es enfermo e imposible. Madame Chauchat es una de las muchas expresiones metafóricas del Berghof y de la tuberculosis; Helena de Troya y el enamoramiento de Margarita son efectos de la magia: a las dos, Fausto ha de amarlas y destruirlas con toda su fuerza y enfermedad. Esto lo veremos en unas páginas.

¿Qué tipo de magia usa Mefistófeles? Cuando están conversando acerca de su naturaleza y de sus servicios, Mefistófeles le dice a Fausto que le permita mostrarle alguno de sus artificios para pasar el tiempo. Con ayuda de conjuros de otros espíritus, lo entrega a un estado hipnótico de ensoñación en el que sus sentidos inmediatos son exaltados; es interesante, de hecho, el especial énfasis que tiene la relación de los sentidos con el alma, teniendo en cuenta que nuestra línea de análisis es, en primera instancia, el cuerpo.

Miremos lo siguiente:

En esta hora, amigo mío, sacarás mayor provecho para tus sentidos que en la monotonía del año. Lo que te canten los sutiles espíritus, las bellas imágenes que produzcan, no son vano juego de encantamiento. También se recreará tu olfato y deleitarás tu paladar, y entonces tu

alma quedará embelesada. No es menester preparaci3n alguna de antemano. Nos hallamos reunidos ya. Empezad. (46)

Claro, Mefist3feles sabe que Fausto est3 insatisfecho con su cuerpo y que este, antes que el alma, debe ser embriagado. Por eso con el pacto lo que se “sana” inmediatamente es la virilidad y, en general, las capacidades corporales que antes estaban en proceso de degradaci3n. Pero lo m3s profundo, lo m3s íntimo, se queda con Fausto hasta casi el final de la “Segunda Parte”. Pero para no adelantarnos a estos asuntos, veamos lo que dice nuestro hechicero cuando precisa despertar a Fausto de sus placenteros sueños: “Mas, para deshacer el encanto de este umbral, necesito un *diente de rat3n*. [...] El seńor de las ratas y ratones, moscas, ranas, chinches y piojos te ordena que te aventures a salir para roer este umbral conforme 3l lo va punteando con aceite” (47. Las cursivas son nuestras). Aparte de los conjuros, necesita un elemento externo para producir un efecto (que no juzgaremos si es beneficioso o dańino) sobre el cuerpo de Fausto: Frazer llama a esto magia homeop3tica o imitativa, la primera rama de la magia simpat3tica. Este tipo de magia es supremamente corporal. En general, es usada para tres asuntos: en primer lugar, para dańar al enemigo destruyendo una imagen suya<sup>35</sup> y acompańar el ritual con un conjuro; en segundo lugar, para ayudar en los nacimientos y prevenir la esterilidad en las mujeres; en tercer lugar, para la cura o prevenci3n de las enfermedades. Este tipo de magia est3 estructurada bajo la creencia de que “lo semejante produce lo semejante o, en otras palabras, que el efecto se asemeja a su causa” (63). Usar dientes de ratones u otras partes del cuerpo de animales es una de las muchas pr3cticas de la magia homeop3tica, pues se busca que con esos

---

<sup>35</sup> Atravesar con agujas un muńeco parecido al enemigo, por ejemplo.

elementos haya un afecto en el cuerpo de Fausto. El efecto mágico del sueño se deshace cuando Mefistófeles reúne el diente de ratón y el conjuro que enuncia. En efecto, este personaje es un hechicero que conoce los secretos, no solo de la magia, sino de la naturaleza y todos sus cuerpos animados.

Mefistófeles le ofrece a Fausto sus servicios cuando este se muestra, ante él, como un hombre “demasiado viejo para andar en juegos, y demasiado joven para estar sin deseos” (49) y que, además, “[...] ansía la muerte y detesta la vida”. Es decir, cuando Fausto le muestra explícitamente su desencanto existencial, en el que aborrece todo lo terrenal y cuando se muestra como un pecador, por su soberbia, Mefistófeles encuentra el modo perfecto de seducirlo. Detengámonos en un texto del hechicero: “Escucha cómo, con sensatez de viejo, aconsejan el placer y la actividad. Pretenden atraerte al vasto mundo, lejos de la soledad, donde se paralizan los sentidos y los humores. Cesa de jugar con tu pesadumbre, que, cual buitres, devora tu existencia” (51). Mefistófeles le toca seductoramente la llaga más resentida a Fausto: lo exhorta a poner de lado el lamento y a sumergirse en el jugoso mundo de los placeres y el bullicio. Acto seguido, le dice: “La más ruin compañía te hará sentir que eres hombre entre los hombres. Con todo, no quiere esto decir que vayas a encajarte entre la chusma”. Aquí vemos que sí hay una intención de devolverle a Fausto la virilidad, la potencia de su masculinidad arañada y arrugada por la soledad y la vejez y que, además, Mefistófeles ha de buscarle compañía. Y aunque primero lo zambullirá en el ámbito popular, en realidad no lo hará relacionarse, precisamente, con cualquier persona, sino con solo aquellos que le propicien un beneficio. El texto termina con el ofrecimiento de los servicios: “No soy ninguno de los grandes, pero, a pesar de ello, si quieres junto conmigo emprender la marcha a través de la vida, me ofrezco gustoso a ser tuyo ahora mismo. Tu compañero soy, y si estás satisfecho de mí, soy tu servidor, tu

esclavo”(48). Un poco antes de este ofrecimiento, Mefistófeles le ha propuesto a Fausto que salgan ambos vestidos de hidalgos para que sepa él qué es la vida (48). Esta noción del acompañante, del servidor, del guía, acompañada con la figura del hidalgo es interesante en la medida en la que Mefistófeles está ofreciendo una aventura que tiene que ver con el ingenio, el teatro (el vestido, lo performático) y la creación de un mundo que, gracias a la magia, será posible. En efecto, algo quijotesco se nos asoma aquí. Y la importancia del viaje y de salir a la aventura tiene que ver con esta noción de que nuestros personajes (Hans Castorp, Fausto y, eventualmente, Don Quijote) tendrán que cabalgar hacia la recuperación de la vitalidad y al descubrimiento, como sujetos imperiales, de posibilidades de existencia más brillantes que la que ofrecen sus mundos desafortunados. Volvamos, pues, a nuestros asuntos mágicos. Cuando realizan el pacto, Mefistófeles le propone que se unan hasta la eternidad por medio de la sangre, ese fluido tan singular que no tiene poca carga humoral. Aquí llega el primer elemento de magia contaminante, o contagiosa: aquella que, según Frazer, indica que “las cosas que alguna vez estuvieron juntas quedan después, aún cuando se las separe, en tal relación simpatética que todo lo que se haga a una de ellas producirá parecidos efectos en la otra” (63). Mefistófeles pide la gota de sangre de Fausto para quedarse con una parte de él y, sobre todo, para empezar el viaje mágico que han de emprender con un pedazo del cuerpo de Fausto. Más allá de la carga simbólica que tenga la sangre dentro de la tradición del pacto con el demonio, para nosotros es relevante el hecho de una gota de este fluido sea el primer paso de la transformación de la enfermedad. Como si la sangre tuviera el poder, no solo de vincular a los dos agentes del pacto para siempre, sino de cambiarle la vida a Fausto. La sangre hace que todo sea irreversible, porque una parte de él, cargada de toda su soberbia, fue agregada a ese caldo mágico que está en constante preparación por las manos teatrales de Mefistófeles. Este ejemplo busca abrirnos



el espectro: queremos decir, lectores, que durante todo el *Fausto* las expresiones de magia homeopática y contagiosa están presentes, casi como formas de saber que hacen parte de la sociedad de la que Goethe está hablando. Incluso hay temas mágicos que se hablan en espacios populares, como la taberna. Brander, uno de los personajes que aparecen en la escena “El bodegón de Auerbach en Leipzig”, canta en dado momento la siguiente canción: “En un agujero de la despensa había un ratón; vivía solo de grasa y manteca, y había echado una tripita lo mismo que el doctor Lutero. La cocinera preparó su veneno, y entonces sintióse tan estrecho en el mundo, cual si tuviera amor en el cuerpo” (66).

No habría que ignorar que cantar para contar una historia es propio de muchos rituales de celebración, y que en la taberna se traigan a colación estas historias, es de suyo una práctica popular que muestra que ese ambiente al que accede Fausto está impregnado y constituido en gran medida por la tradición mágica. Incluso si nos devolvemos un poco, justo antes de la aparición del perro negro, cuando Fausto y Wagner están dialogando, presenciamos una escena llamada “Aldeanos bajo el Tilo”, en la que, en medio de danzas y cantos, los aldeanos se reúnen alrededor de Fausto, formando un círculo. No solo es importante que en este pequeño ritual se esté celebrando el cortejo y la alegría, sino que también se está festejando la presencia de Fausto en el pueblo, debajo de la sombra de un árbol grande. Frazer estudia, además de los dos tipos de magia que hemos mencionado, la importancia de los espíritus arbóreos en muchas tradiciones europeas, y dice, basado en previos estudios de Grimm, que es probable que “entre los germanos, los más viejos santuarios fueron bosques naturales” y que “sea como quiera, el culto del árbol está bien comprobado en todas las grandes familias europeas del tronco ario” (143). Es más, no habría que ignorar que en Grecia –lugar mítico al que nos llevará Goethe en la “Segunda Parte”– los árboles, por pertenecer al amplio pulmón de la sagrada Naturaleza, eran objetos

de veneración. Si consideramos, en este contexto, que la presencia del Tilo no es gratuita, por ser este morada de un espíritu arbóreo y, además, el referente textual que nos ofrece Goethe de la ubicación de los personajes, es preciso observar la presencia necesaria de Fausto en la escena. Un viejo aldeano le dice:

Bello es por vuestra parte, señor doctor, el no desdeñarnos en el día de hoy y pasear entre este numeroso gentío siendo vos un sabio tan eminente. Aceptad, pues, el más bello jarro, que hemos llenado de fresca bebida. Os lo presento deseando vivamente que no solo apague vuestra sed, sino también que cada gota que contiene sea un día más añadido a los de vuestra existencia. (34)

En efecto, los aldeanos están celebrando que Fausto esté presente ahí, con ellos, bajo el Tilo. El personaje que pronuncia las palabras citadas representa, en cierta medida, la voz de la colectividad. A Fausto no solo lo respetan y admiran sino que lo veneran. Veamos a continuación el símil que hace otro aldeano de Fausto con una figura bíblica:

Ciertamente, muy bien hicisteis en dejaron ver por aquí en día alegre, ya que en otro tiempo y en calamitosos días os mostrasteis con nosotros muy benévolo. Más de uno hay aquí lleno de vida, a quien vuestro padre arrancó por fin al ardiente furor de la fiebre cuando puso término a la pestilencia. Y vos también, joven como erais entonces, acudíais a todas las asas donde había enfermos; llevábanse no pocos cadáveres, mas vos salíais de allí sano y salvo. Habéis soportado muchas duras pruebas; a nuestro salvador salvó el Salvador de lo alto. (43)

No cabe duda, pues, de que Fausto tiene un carácter mesiánico en su obra y de que empieza a tenerlo con el pacto con el diablo. Parece que, para la “multitud”, nuestro

personaje es un salvador, un liberador. Esto quiere decir que, en realidad, más allá de su prueba individual, que tiene que ver –según nuestra investigación– con la curación de su enfermedad, Fausto tiene en sus manos la resolución de una patología colectiva y, si se quiere, nacional. No solo tendríamos que asediarlo con nuestra afirmación según la cual Fausto está enfermo, sino también con esa responsabilidad que tiene con los otros. Aunque sabemos que estamos frente a *su* drama, no podemos ignorar que la realización de este texto implica ciertas condiciones históricas que permiten la existencia de un Fausto tal cual nos lo plantea Goethe. La tragedia que ha de atravesar Fausto en las dos partes de la obra, es decir, en los dos momentos catárticos a los que se verá sometido, serán necesarios para su final salvación. Fausto tendrá que purificarse por medio de lo trágico para ascender a la eternidad: ¿mesías, en efecto? Si nuestro personaje tiene una misión imperial, asociada con la liberación y la sanación, es menester ver que en ningún momento se trata de un “elegido” que actúa con sumisión. De hecho, hemos hablado ya de la esencia rebelde de nuestro personaje y de su carácter completamente transgresor: para nosotros, Fausto es, como habrían de llamarlo los trágicos griegos, un *hybristés*. Pero más allá de su terquedad patológica, lo que vemos al final de la obra es que, en efecto, la esperanza que pone el autor sobre su personaje encarna la esperanza poética y política que Goethe tiene sobre su nación y, por qué no, sobre Europa en general. Aunque nos ocupemos de estos asuntos en el tercer capítulo de este trabajo, es importante mencionar esta dimensión mesiánica de Fausto en la medida en que no solo se constituye como tal gracias a las consideraciones del pueblo, sino a partir de la magia. Quizá lo más fascinante es que la magia obedece a la voluntad de poder de Fausto: conquistar el mundo y elevar sus placeres hasta un máximo nivel; pero, del mismo modo, lo hace atravesar hasta los dolores más intensos: la pérdida de los dos amores de su vida y, no faltaba más, la de sus dos hijos. En efecto, la magia de Mefistófeles

que transforma el mundo y construye lo que Fausto quiere ver, también le cambia la vida. La magia que lo *contagia*, que lo *posee*, crea un mundo que no deja de ser real, en la medida en la que nuestro personaje se juega la vida. La magia es también enfermedad en la medida en que entra a su cuerpo como un organismo que le come todo el cuerpo –como todo antibiótico–, que lo incendia, que lo lleva a trazar una vida transgresora, sin límites, en la que él padece, sufre y, finalmente, se salva.

Hay una escena que no se nos puede escapar de los ojos porque funciona como una especie de umbral en la obra entera. Remitámonos a la escena anterior al encuentro primero con Margarita: “Cocina de Bruja”. Para el rejuvenecimiento de Fausto, fue menester una pócima trabajada por una bruja con paciencia<sup>36</sup>, arte y saber. La atmósfera, que es bien hogareña, es enrarecida por la presencia de dos personajes que están preparando una bazofia o papilla desagradable: un Mono y una Mona, los animales de la bruja. Ellos cumplen un papel muy interesante. A nuestro juicio, introducen la ambientación mágica de la cocina por ser estrambóticos, burlones y pillos. Mientras ellos hacen juegos con Mefistófeles, Fausto tiene una revelación pasional frente a un espejo: a través de él, observa una mujer celestial, una figura femenina que no había visto nunca antes y de la que suplica una réplica, pues su belleza es tal que hace que su pecho se le empiece a quemar<sup>37</sup>. Mefistófeles promete ofrecérsela. Cuando la bruja aparece y se reconoce con su señor, cuando este ha solicitado la pócima para Fausto, ella empieza a hacer, según la acotación,

---

<sup>36</sup> La paciencia es la cualidad que Mefistófeles le concede a la bruja para realizar la pócima. Según él, y según lo que se entiende en el texto, ni él ni el diablo hubieran logrado el menjurje del rejuvenecimiento por falta de paciencia. De aquí se entiende que la buena fermentación de la pócima se logra después de mucho tiempo. “[...] Un espíritu tranquilo se pasa trabajando así años enteros, y sólo el tiempo hace eficaz la sutil fermentación. [...] No hay duda que el diablo es quien lo enseñó a la bruja, pero el diablo no puede hacerlo” (78). Claro, aquí se evidencia que la bruja trabaja para el diablo y que Mefistófeles la visita para pedirle ayuda.

<sup>37</sup> Dice Fausto, literalmente: “Mi pecho se me empieza a quemar. ¡Alejémonos rápido!” (81).

estrambóticos ademanes y “hace un círculo en el cual dispone objetos extraños. Entre tanto, los vasos y las marmitas empiezan a sonar, haciendo música”; acto seguido, “trae un grueso librote y coloca los Monos dentro del círculo, para que le sirvan de atril y tengan la antorcha” (84). La bruja, como médico, animó el menjurje para que tuviera el efecto esperado y para que no le causara daño, pues bien sabían ambos –bruja y Mefistófeles, como buenos magos primitivos– que una mala preparación y un cuerpo no bien dispuesto podrían ocasionar terribles consecuencias. En medio de la incredulidad de Fausto, se lo sirve en una copa y este lo bebe. En concreto, este es el primer brebaje que nuestro personaje ingiere. Esta escena es el lugar textual en el que el mundo mágico recibe a Fausto. Porque a pesar de que él hubiese mostrado antes su maestría con los símbolos mágicos y su afinidad por los mismos, sabemos que en realidad él no es un científico alquimista –como sí lo será Wagner en la “Segunda Parte”– ni un hechicero y que, de hecho, sus respuestas no las hallará ni en un laboratorio ni en una biblioteca. Él empezará a encontrar lo que busca en la magia, precisamente. Y en la magia de la que habla Frazer justamente: la del mago por antonomasia, ese que conoce todos los secretos de la naturaleza y produce los brebajes –como la bruja– y ese que entiende, como el mismo Mefistófeles, que las sustancias más secretas del mundo natural pueden alterar todas las funciones humanas. Incluso estamos hablando de ese mago que también es médico, porque partimos de la consideración de que la magia es una hermana de la ciencia y también una poderosa manera de intervenir el cuerpo, transformarlo y liberarlo (o no) para siempre. De hecho, a partir de esta escena, en la que la bruja le entrega esta pócima a nuestro personaje, empezamos a ver cómo es que hay un espíritu que empieza a liberarse. Y vemos también cómo es que la magia empieza, de hecho, a llevar a Fausto a manifestar su enfermedad de la manera más intensa, más patológica. Esto nos lo muestra, sin ningún disimulo, la

siguiente escena: después de la pócima, Fausto conoce a Margarita. El amor desenfrenado es este primer efecto de la manifestación de la enfermedad fáustica.

Margarita es una adolescente descrita y diseccionada a la manera del blasón petrarquista: blanca, nívea, de labios carmín, angelical, pura, indefensa. La primera vez que la vemos, ha salido de la iglesia, después de confesarse. Casi de manera inmediata, Fausto la agarra con la mirada y siente por ella una atracción fatal. Quizá el ruido de su inocencia es lo que más lo cautiva, como antes, a nuestro querido Hans Castorp, lo habían enfermado los golpes poco piadosos que Madame Chauchat hacía al entrar al salón del desayuno. Aunque el enamoramiento del tuberculoso se narra con más calma, el efecto será igual de potente en nuestros dos personajes. Ambas mujeres, translúcidas a su manera, tienen esta cualidad de ser deseables en un grado máximo. Es curioso que la seducción de Margarita es un reto para Fausto, ciertamente, pero también lo es para Mefistófeles: a los servidores del diablo les es en verdad difícil seducir a cuerpos inocentes: “[...] Es una criatura muy inocente –dice Mefistófeles–, que ha ido a confesar por nada. Sobre ella no tengo ningún poder” (87). Claro, aquí se refuerza, no solo la pureza de Margarita, sino la dimensión pecadora de Fausto, cuerpo sobre el que el diablo, desde el primer momento, sí tiene acción. Curiosamente, este perseguimiento hacia la amada se realiza de manera violenta y sexual. Antes de volver a encontrarse con ella, y después de enterarnos de que ella ha sentido también una atracción indescifrable por Fausto<sup>38</sup>, nuestros dos personajes penetran su cuarto<sup>39</sup> para dejarle un regalo. La intromisión espacial supone ya una entrada forzada en

---

<sup>38</sup> No olvidemos que Chauchat también mira a Castorp. Ella, en cierta medida, también le corresponde.

<sup>39</sup> Veamos otro intertexto erudito de Óscar Torres Duque al referirse a esta sugerencia fálica de nuestro texto; su referencia, *Nibelungenlied*: No es la pareja real Gunther y Brunhilde; es el trío Gunther, Brunhilde y Siegfried (este último “obrando” en lo invisible; la “obra”, claro, consiste en

la intimidad de Margarita. Y además hay que notar que dejan impregnado su cuarto con su rastro masculino. En palabras de ella: “¡Qué aire más pesado y sofocante hay aquí! (*Abre la ventana*) Y eso que afuera no hace tanto calor. Me siento no sé como... Quisiera que mi madre volviese. Un escalofrío recorre todo mi cuerpo... Pero soy una mujer ridículamente miedosa. (*Se pone a cantar mientras se desnuda*)” (92). El rastro de los dos hombres tiene un efecto sensorial muy fuerte en Margarita y, sin querer reforzar una lectura, sí podemos pensar que esta escena tiene un efecto erótico: en cierta medida, las sensaciones corporales de Margarita se asemejan a las de una muchacha que apenas empieza a explorar los extraños escalofríos de la sexualidad. Y volviendo un poco sobre la magia contagiosa, no podemos olvidar que Fausto deja en su armario una prenda y unas joyas, unos regalos que, tocados por las manos del diablo<sup>40</sup>, habrían de marcarla para siempre. Si ella los usaba, ya empezaba a ser suya. Curiosamente, la que más se embriaga o enferma con estos humores es la virginal Margarita.

Margarita cae rápidamente en las artimañas de Fausto y Mefistófeles. Al principio, cuando ambos van a la casa de Marta de visita, todo parece teatro. Pareciera que la seducción fuese un plan para hacerla caer y obtener, finalmente, su cuerpo angelical. Pero, aunque el deseo sí es una fuerza poderosa dentro de Fausto, podemos ver que, en efecto, él se obsesiona, pero la sombra diabólica a la que le entrega su vida no le permite consolidar

---

poseer sexualmente a Brunhilde, dado que Gunther no puede). No es la pareja (cuasi-real) Siegfried y Krimhilde; es el trío Siegfried, Krimhilde y Hagen (este último se introduce, *penetra*, en la recámara de Krimhilde cuando Siegfried no está para sonsacarle su secreto sobre la vulnerabilidad de Siegfried: al penetrar en la recámara ya Hagen ha poseído a Krimhilde, pero sobre todo ha poseído a Siegfried (trío bisexual indiscutible), pues eso es lo que significa poseer su secreto (la intimidad de su mujer, su propia intimidad, el poder de su cuerpo).

<sup>40</sup> La madre de Margarita, cuando toca estos regalos, olfatea cierto aire profano en ellos. Es muy curiosa esta idea del rastro y de la relación de la nariz con la huella del diablo.

de manera saludable el amor. De hecho, Fausto podría habitar en ese límite entre el amante y el violador obsesivo. Veamos algo: no solo es la inocencia y el carácter angelical de Margarita lo que más pasión producen en Fausto, sino también su cualidad de madre. Desde pequeña, Margarita tuvo que asumir la crianza y los cuidados de su pequeña hermana: la alimentaba, la dormía, la bañaba, la quería, la cuidaba. Aun con su sagrado velo de la virginidad en su cuerpo, pues sin duda era una mujer criada bajo todos los principios y valores de la Iglesia, estuvo dispuesta a entregarse a todas las labores que, en su momento, se esperaban de las madres. El encuentro con Fausto significó, para ella, su tragedia, su propia destrucción. Quizá también su felicidad (aunque momentánea), pero no cabe duda de que Fausto, en cuanto la toca, en cuanto agarra toda su figura virginal, desmorona toda su vida. El amor entre ellos no solo es enfermo por ser terriblemente fuerte y obsesivo, sino porque es destructor, mortal. Aunque creemos que Fausto sí buscó en Margarita una suerte de cuidado maternal, casi siempre expresado por su ferviente obsesión con su(s) pecho(s)<sup>41</sup> y en su necesidad de cuidado, al final no pudo más que causarle sufrimiento y, posteriormente, la muerte. Fausto, en la “Primera Parte”, no ha sido aún destetado, todavía es un violador en potencia, un destructor con la energía contenida. Y él sigue su vida como si no hubiese hallado su máxima realización con ella, como si siguiera sediento después de asirla y poseerla. La insatisfacción es quizá el componente más fuerte de la enfermedad fáustica y esta se revela completamente en esta capacidad de amar y poseer patológicamente y de abandonar sin mucha lástima. De hecho, después de la muerte de

---

<sup>41</sup> Aquí entra esa ambivalencia del pecho: como morada del corazón y del amor y, por otro lado, como suelo de los senos. Y los senos son tan eróticos como maternos. También podríamos pensar esta búsqueda eterna de la madre y de sus cuidados como una expresión clara, por parte de Goethe, de esta falta de una nación sana y unificada. De esa patria que se desea tanto como un recién nacido a la leche materna, o como un amante a los senos de la amada.  
¡Y eso que no había visto las placas radiográficas de sus pulmones! Hans Castorp sí lo hará...



Margarita, la “Segunda Parte” empieza sin recelo. No volvemos a escuchar ningún lamento por parte de Fausto: su amor por ella se ha quedado fácilmente atrás. Fausto, de hecho, fue para Margarita una especie de enfermedad: entró en ella silenciosamente y empezó a poseerla con cierta malicia. Por amor, ingenuidad y ciertamente por influencia de Fausto, perdió la inocencia, a su madre, a su hermano y a su propio hijo. Como si las fuerzas del mal y el pecado la hubieran poseído por completo, el amor por Fausto acabó con su vida. Al final de la “Primera Parte”, ella está fuera de sí; y aunque Fausto intenta salvarla, ella sabe que ni aun su amor podría salvarla de todo el sufrimiento que la magia y sus consecuencias le propiciaron. La vida misma se le había convertido en una enfermedad.

Cuando Fausto y Mefistófeles asisten a la Noche de Walpurgis en las montañas del Harz, Margarita se queda abajo, cumpliendo a cabalidad su rol de madre. Y allá arriba, nuestros dos personajes habitan una montaña también mágica, llena de encantamientos, ensoñaciones y con ambiente carnavalesco. En el Harz las ramas gimen, los árboles se sacuden, la selva cruje, la niebla es densa, las raíces bostezan, los troncos se sacuden. Todos los cuerpos naturales están animados allá arriba. Mefistófeles le pregunta a Fausto: “¿No oyes voces en lo alto, en lontananza, en la cercanía? Sí, a lo largo de toda la montaña corre un furioso canto mágico” (135). Todas las brujas se apresuran a la celebración y todos los asistentes sincronizan una energía relacionada con la fertilidad. De hecho, el personaje colectivo de Las Brujas dice en un momento: “Avanzan las brujas hacia el Brocken; amarillo es el rastrojo, verde la sementera” (136). El rastrojo y la sementera hacen referencia a campos que han sido o que están por ser cultivados y eso nos ofrece, a los lectores, una imagen de una montaña muy trabajada y de tierra fértil. Y dice la mitad del personaje de Los Brujos: “Nos arrastramos como el caracol con su casa. Las mujeres van todas adelante; porque en tratándose de ir a casa del diablo, la mujer tiene mil pasos de

ventaja” (136). El tópico del pecado se asoma aquí de manera clara; y aunque la mujer sea aquí señalada sin temor, vemos que el hombre es inmediatamente apelado por la otra mitad de Los Brujos: “Poco nos importa eso a nosotros. Pues lo que hace la mujer con mil pasos, por mucho que se apresure, de un salto lo hace el hombre” (136). Este juego de entregarse la pelota del pecado entre sexos, antecedido por el tópico de la fertilidad, enuncia claramente el amplio tema de la sexualidad. Incluso pareciera que, durante el ascenso a la montaña, se estuviese hablando de ella sin mencionarla directamente. En cualquier caso, la punta del Brocken, es decir, el lugar de reunión final, es el espacio de encantamiento sexual más fuerte de la “Primera Parte”. La palabra “encantamiento” es importante, porque todo el mundo mágico al que asistimos revela de manera contundente la enfermedad fáustica.

Fausto sigue mostrándonos, en el alto mundo de la magia, su obsesión sexual y su incapacidad de controlar sus impulsos; su hedonismo y placer, por ejemplo, llegan a su máxima expresión cuando empieza a bailar entre cuerpos femeninos y, en especial, con el de la polémica y folclórica Lilith. En cierto momento, Fausto baila con el espíritu de una mujer muy bella y admira a otra que encarna los poderes brujos de Medusa. Y aunque toda la energía sexual explota en esta escena, creemos que todo lo que viene después de la Noche de Walpurgis es la expresión de la enfermedad que el ascenso produjo. Allí arriba vemos juegos teatrales y aquelárricos, vemos a nuestro protagonista distraído, pero es cuando nuestros dos personajes bajan al valle nuevamente (lugar geográfico en el que Fausto siempre manifiesta su enfermedad) que todos sus impulsos patológicos se reactivan.

En cuanto vuelven al campo, nuestros dos personajes tienen una discusión: Fausto está entrañablemente molesto por el dolor que Margarita está atravesando y por la impiedad de la indiferencia de Mefistófeles ante el sufrimiento: “[...] El dolor de esta sola me penetra hasta el corazón y trastorna mi vida; y tú, con el mayor desenfado, te ríes sarcásticamente

de la suerte de millares” (152). Cuando Fausto regresa, después de el gran festejo al que asistió (porque hay que recalcar que, mientras él festejaba, Margarita padecía, allá abajo, sola) y se entera de que Margarita está en el calabozo, desea liberarla a toda costa. Pero no puede hacer nada al respecto. Ella está fuera de sí y tiene a la muerte justo en frente de ella. El amor de Fausto le ha dibujado su propia condena. Y ahí reside la tragedia: todo es irreparable. Ni la magia ni la fuerza patológica y destructiva de Fausto pueden repararle la vida ni a Margarita, ni a su hermano, ni a su hijo, ni a su madre. La enfermedad fáustica da muerte a lo que toca. La primera Noche de Walpurgis es el escenario de todos aquellos que dominan el mundo oscuro y el lugar en el que se concreta que Fausto es, en efecto, un enfermo de amor –y también un personaje que enferma de amor a su amantes–; es un poseído, pues recordemos que antes ha visitado a una bruja y ha bebido una pócima que lo convierte, de hecho, en un amante que siempre está en venenosa ebullición.

En el primer capítulo de este trabajo observamos que la sensorialidad es una manera de acercarnos críticamente al texto. Vimos también que los sentidos de Hans Castorp están siempre alerta y que el cuerpo es, en general, una instancia de significación. Con el *Fausto* sucede lo mismo: “Leer *Fausto* [...] se convierte en un banquete de los sentidos, aunque las viandas poco saludables abundan en demasía” (Bloom, 222). La “Primera Parte” es el escenario en el cual Fausto se presenta a sí mismo y sus problemáticas; allí vemos su cuerpo, su pensamiento, el pacto con Mefistófeles, el enamoramiento de Margarita y la posterior muerte de la misma. En suma, creemos, aquí Goethe reproduce la diégesis del mito que ya se conocía popularmente y por la versión de Marlowe, y le añade y le quita ripios que le permitirán abarcar su original y extensa “Segunda Parte”. Esta segunda parte del texto está más dedicada al personaje de Mefistófeles y a la apuesta ideológico-literaria de Goethe que a Fausto mismo; de hecho, en la gran mayoría de las escenas, Fausto está

ausente. No oímos ni nos enteramos mucho de él. La voz narrativa y las imágenes focalizan ahora las monstruosidades modernizadas del mundo griego, al que acudimos por voluntad del Homúnculo, y a nuestro diablillo. Nuestra hipótesis es que en la “Primera Parte” vemos al Fausto corpóreo, vemos su individualidad todos sus alcances ciertamente destructores; en la “Segunda Parte”, al alma fáustica. El lector se enfoca primero en la sensorialidad del personaje dramático –y ciertamente en sus alcances– y después está invitado a conocer, ya no el personaje –que se nos fuga, se nos derrama–, sino el espíritu de la poética de Goethe. La influencia –o *influenza*, si leemos en clave de enfermedad– en el texto de Mann, funciona de la misma manera. Por un lado, tenemos el cuerpo de Hans Castorp, tan problemático como el de Fausto; por otro lado, lo “fáustico” de la novela, que ya no se agota en la fisicidad de los personajes sino en una apuesta crítica relacionada con la decadencia de Occidente. El gran proyecto que retoma Thomas Mann no es, pues, la historia de Fausto como tal –ese sí sería el caso de *Doktor Faustus*<sup>42</sup>–, sino una perspectiva crítica sobre la vida moderna y sus múltiples implicaciones. Y, más importante aún, retoma una problematización de la modernidad, no solo desde el *locus enuntiationis* alemán, sino desde el cuerpo y la enfermedad, ambos vectores fundamentales en el texto de Goethe.

Aunque nos hemos referido a la relación órgano-texto, no podemos perder de vista que este personaje es, como su país, totalmente hambriento. El estómago (y el ojo, por supuesto) de Fausto es como el de la Alemania de la época de Goethe: un órgano que, en medio de su ansiedad, no se basta. Las pretensiones de Fausto son muchísimo más fuertes que sus propias capacidades humanas. Lo mismo le sucede a su patria, que era para

---

<sup>42</sup> Dice Bloom al respecto: “La *imitatio* de Mann, tomando como modelo a Goethe, nos da a Tonio Kröger como su Werther, a Hans Castorp como Wilhelm Meister, el *Doktor Faustus* para *Fausto*, y el *Felix Krull* para el *Diván*” (219).

entonces “un Estado imperialista [...] cuyas posesiones coloniales y cuyas esferas de intereses resultaban desproporcionadamente pequeñas, comparadas con su fuerza y pretensiones de su capitalismo” (Lukács, 55). Alemania era una nación sin Estado propio, constituida por pequeños y a veces déspotas y enemistados Estados. Además, es necesario anotar que la *hybris* de Fausto, que es tanto fáctica como corporal, es su propia salvación (aunque no lo es para los otros, como vimos con Margarita y su familia); en el caso de Alemania, que intentó por dos veces forzar un nuevo reparto del mundo mediante guerras totales, señala Lukács, la inevitabilidad del fracaso de ambos intentos bélicos no es solo consecuencia de las correlaciones de fuerzas, pues la agrupación de esas fuerzas es ella misma consecuencia de la evolución política interna y externa de Alemania (58). Las dos guerras y la política alemanas –y no olvidemos que *La montaña mágica* está también en medio de ellas<sup>43</sup>– son una manifestación de “los elementos patológicos y deformados de la evolución alemana” (58). La palabra *evolución* tiene doble sentido, pues a más “desarrollo”, “progreso”, “civilización”, “evolución” –palabras todas estructuradas bajo el régimen capitalista–, más decadencia. El “progreso” de la Alemania del XX llevó a algunos enfermos –los burgueses, generalmente– de tuberculosis a los sanatorios de las altas montañas. Una paradoja, por cierto, porque su alejamiento buscaba no tanto la sanación como la limpieza de las grandes ciudades; y, como la radiografía literaria de nuestro primer capítulo nos mostró, las instituciones hospitalarias eran guaridas de enfermos, embellecidas únicamente por la fuerza metafórica y la potencia del dinero. Los hospicios y sanatorios para la población adinerada podrían entenderse como casas hijas del “progreso”, pero

---

<sup>43</sup> El bache histórico entre los siglos XIX y XX está relacionado con el surgimiento de Prusia como el estado alemán más poderoso y militar, el Segundo Reich. Esto a Goethe no le va a tocar pero está viendo sus proyecciones al final de su vida.

ciertamente eran efectos de la decadencia del mundo moderno. Eran ilusiones, fantasmas. El *Fausto*, por su parte, no solo cuestiona las ambivalencias del individuo ante la realidad que se le presenta y que lo tiene insatisfecho –este valor también está relacionado con la lógica, no solo existencial, sino capitalista– sino la inmensa tarea y el compromiso que tiene el arte con el mundo moderno, especialmente con el de la esfera de la burguesía. Incluso es interesante ver que el mismo Lukács señala que Alemania, como unidad nacional, tropieza al querer llamarse “moderna”. Él sugiere que, en la época de Goethe, más que moderna, Alemania tenía letras modernas (55). Y, en efecto, el romanticismo alemán<sup>44</sup> es el movimiento que traerá la conciencia de modernidad (de relativismo, de cambio, de insatisfacción, de infinitud utópica) a Europa; de hecho, es Hegel quien formula filosóficamente el proyecto de la modernidad. De todas formas, pensamos que Goethe sí tiene ciertos acercamientos a esas posturas “modernas” y, de hecho, la formulación de Fausto como un personaje heroico, individual, casi mesiánico, podría ser una actitud moderna. La lucha de Goethe, en suma, va más allá de la conciencia alemana. Su obra sintoniza con problemáticas europeas.

Fausto es, en la “Primera Parte”, como sugiere Harold Bloom, un personaje fundamentalmente despegado de la acción y la pasión, por mucho que aspire a ellas (230). Es un hombre de impulsos cuya acción es más mental y corporal que fáctica. Su movimiento es el deseo, no la práctica. Y si pensamos que durante la “Segunda Parte” Fausto está (casi siempre) ausente, deberíamos pensar en una posible explicación. Para el buen desarrollo de esta investigación, debemos decir que así como la “Primera Parte” fue la exposición de la enfermedad fáustica, la segunda es la negación de la misma, la huida al

---

<sup>44</sup> Goethe es contemporáneo y testigo de la irrupción del romanticismo alemán en todas sus facetas y con toda la etiqueta: desde el artístico Sturm und Drang.

mundo antiguo. Las dos partes del texto de Goethe están unidas por muchísimos hilos; de hecho, la ausencia de Fausto sigue siendo una exploración del personaje muy interesante y, en todo caso, seguimos en frente del mismo ser de la parte primera. Fausto sigue siendo el mismo en la “Segunda Parte”. Lo que sucede es que Goethe, al cederles la palabra a otras criaturas y, en general, a su propio mundo griego, amplía la visión de la tragedia fáustica, ya no enfocada en el individuo, sino hacia una perspectiva global. En la “Segunda Parte” ya no hablamos de *un* personaje enfermo, sino de todo un universo en estado patológico. La Noche de Walpurgis clásica es quizá el lugar textual en el que Goethe más explora su visión de Grecia: no solo nos encontramos con lugares geográficos sagrados, ubicados todos en el vasto cuerpo del Peneo, sino con las criaturas que aparecen con el ritmo de la noche. Las lamias, las sirenas, las fórcidas y las dríades son algunos de los personajes que recrean la visión de un lugar mítico, en el que la contemplación (θεωρία) y la sensorialidad adquieren un innegable protagonismo. Aparece también la filosofía encarnada en las voces de Anaxágoras y Tales de Mileto; dos figuras que, a nuestro parecer, refuerzan nuestra siguiente hipótesis: la *imitatio* que Goethe lleva a cabo en la “Segunda Parte” es, sí, de un ideal griego muy particular, pero sobre todo la de una concepción de la Naturaleza, según la cual ella es un valor absoluto. No queremos decir que Goethe hace una mera imitación individual de la Naturaleza, sino que busca, como lo haría un filósofo natural griego, captar la esencia de los fenómenos naturales. La Noche de Walpurgis clásica es la plasmación de una teoría de la Naturaleza. No cabe duda de que Goethe, como Marlowe, expresa en su texto cierta nostalgia de la *paideia* griega. En efecto, ese sentimiento es demostrado por medio de la *imitatio*. No olvidemos que, como dice Werner Jaeger, a los grandes filósofos naturales –y por tanto también a las reflexiones de la Naturaleza– se los debe considerar como grandes manifestaciones del espíritu del tiempo y como partes fundamentales dentro

de la forma esencial del hombre griego, de su educación, de su *ethos*, de su *paideia* (150). Durante la Noche de Walpurgis clásica, además, Mefistófeles pierde todo poder de acción; ese diablillo burlón y poderoso ya no tiene la misma presencia escénica en el mundo griego porque lo han sacado de su zona de confort. El oscuro mago de la Noche de Walpurgis alemana es más humano ahora, sus poderes y su cabeza han perdido el suelo firme y vemos que cada vez se muestra como un personaje más introspectivo (atributo del ser de Fausto):

Bien sabía yo dominar las brujas del Norte, pero con esos espíritus extranjeros no me desenvuelvo. El Blocksberg es un sitio muy cómodo; donde quiera que uno esté se halla como en familia. [...] Pero aquí, ¿quién sabe tan siquiera a dónde va y dónde se halla, y si el suelo no se hinchará bajo sus pies? Marcho tan campante por un valle liso e igual, y de golpe, detrás de mí se alza una montaña que, a decir verdad, apenas merece el nombre de montaña, pero que ya es bastante alta para separarme de mis Esfinges. [...] En mi Harz, las emanaciones resinosas tienen algo de la pez, que es de mi gusto; sobre todo el azufre... Pero aquí, entre esos griegos, apenas si hay vestigios de tales cosas para oler. Curiosidad tendría yo de averiguar con qué atizan los tormentos y las llamas del infierno. (260-68)

No solo la nostalgia geográfica es clara, sino el gran reto que tiene incluso Mefistófeles por experimentar un mundo. Decimos que la apuesta de Goethe es global, entre más asuntos, porque lo que está poniendo en juego con el *Fausto* es que es menester enfrentar el mundo como humanos. Y el mundo de la “Segunda Parte” es idílico en un sentido trastocado. Veamos lo siguiente: en la “Primera Parte”, Fausto experimentaba un estado de aburrimiento que ciertamente nutría esa su enfermedad de la que hablamos. La Hélade que Goethe construye es armada textualmente como el lugar exótico –o ameno– en



donde Fausto habría de encontrar todas sus respuestas y necesidades, como el lugar perfecto de la huida para la distracción y negación de su agotamiento existencial. En todo caso, vemos que tanto Fausto como Mefistófeles contemplan todos los espectáculos: ninguno de ellos posee en realidad esa Grecia; son, más bien, desposeídos del mundo que está creando Goethe. Esa Grecia –y todos sus valores, en especial la relación entre el hombre y la Naturaleza– es más bien la tarea, el objetivo estético y humano que está proponiendo Goethe. El Homúnculo no lleva a nuestros personajes a la Grecia nívea de las esculturas y del ideal lumínico, inalcanzable; por el contrario, les permite la entrada a un mundo supremamente policromado, en el que la desnudez del cuerpo no es inocencia angelical sino sensualidad y erotismo en estado puro. En la “Segunda Parte” todos los seres de la naturaleza y de los mitos están vivos y se retuercen, cantan, gritan, producen sonidos; las Sirenas seducen y se burlan; las Lamias se unen y enfrentan a Mefistófeles con juegos lógicos; las Ninfas se bañan frente a Fausto. Esta Grecia es apasionante porque Goethe la ha enfermado, es decir, la ha transgredido, le ha impuesto el espíritu sexual, oscuro y rebelde de la Noche de Walpurgis alemana. Él nos hace retornar a la infancia de los tiempos en la que el movimiento, la vida y la Naturaleza hacían parte de un mismo ser; nos hace escapar de la sombra de la iglesia luterana que está vestida de pies a cuello, despojada de cualquier imagen, silenciosa y casta, para llegar al clímax y a la contemplación máxima del espíritu griego (¿*Fausto* como proyecto fáustico?). Pero incluso la salud extrema y el exceso de vitalidad de esta “Segunda Parte” son enfermizas. Aquí sucede algo parecido a lo que vemos en *La montaña mágica* y es que, como vimos, el sanatorio, guarida por antonomasia de las metáforas de la tuberculosis, es una institución en la que los enfermos, por su condición, elevan su espíritu y encuentran la vida que el propio *ennui* les ha arrebatado. En el *Fausto* esa vitalidad también es ofrecida por la huida a otro mundo que no

por ideal es menos enfermo que el propio sanatorio. La Naturaleza que Goethe recrea en la “Segunda Parte” en una expresión de su visión monstruosa y demoníaca de la realidad: su Hélade es un *locus amoenus* entero y vasto, en el que caben los campos de Farsalia, el Peneo superior e inferior, Esparta y otras grandes locaciones (aquí vemos esta ambición goethiana por la globalidad, por llegar a ser ese *Weltmensch*), repleto de cuerpos que hablan –allí y solo allí–, de pasiones e imágenes poéticas míticas. Por ejemplo, en un escenario de aguas cristalinas y de Ninfas, Fausto expresa ese estado de ensoñación que le produce la infancia del tiempo (occidental, por supuesto) y esa relación entrañable que él encuentra –y el texto es reiterativo con esto– entre los fenómenos naturales y las mujeres.

Deslízanse las aguas a través de la frescura de los espesos matorrales mansamente movidos; corren con fragor; apenas murmuran. De todos lados cien manantiales vienen a unirse en el límpido y claro seno poco ahondado, propio para el baño. Sanas y juveniles formas de mujer, duplicadas por el húmedo espejo, se ofrecen a la deleitada vista. [...] Mi penetrante mirada se dirige hacia aquel velo de tupido y verde follaje que oculta la excelsa reina. –¡Cosa admirable! Unos cisnes llegan también a nado desde los remansos moviéndose de una manera majestuosa, realizada por su blancor. (249)

La imagen podría pasar por inocente, pero es tan bella como perversa. Esta manera de relacionar a los cisnes con las ninfas y el agua de los manantiales, que nos recuerda a algunos sonetos de Garcilaso, es una de las manifestaciones mágicas de la Hélade de Goethe. Él crea un lugar mítico repleto de corporalidades y criaturas de ensueño que son engañosas. El encantamiento y el hechizo han estado siempre presentes en los viajes de Fausto y Mefistófeles y en la “Segunda Parte” hallan su máxima expresión. La Hélade es

maliciosa: parece moldeada por las manos de Goethe y por algunos susurros de Circe. La dimensión sexual del texto también es innegable; veamos, por ejemplo, otro pasaje en el que la Naturaleza es un paralelismo de la mujer: “¡Qué espectáculo! Mas, ¡ay!, ¡solo un espectáculo! ¿Por dónde asirte, Naturaleza infinita? ¿Tus pechos, dónde? Manantiales de toda vida, de quienes están suspendidos el cielo y la tierra, y contra los cuales se oprime el lánguido seno. Turgentes, manando, ¿y yo me consumiré así en vano?” (19). Vuelve la imagen del agua manantial de la mano con el cuerpo femenino y la fertilidad y, también, esta imposibilidad de aprehender por completo a la Naturaleza (y a las mujeres –como había sucedido con las Ninfas). Fausto sacraliza la Naturaleza –a la manera de la estética antigua– porque la toma como la cuna de todos los secretos del mundo y por la morada de los dioses y de la Belleza. Margarita y Helena de Troya son también sacralizadas. De alguna manera, parece que la perfección es también un problema para Fausto; como si él tuviera que destruir, violar, aprehender o poseer todo de alguna manera. Pero volviendo al asunto de lo corporal, es interesante que lo que primero quiere encontrar en la naturaleza sean los pechos. Este apartado se encuentra en uno de los monólogos de Fausto de la “Primera Parte”, es decir, la parte que hemos denominado corporal. Aun así, en la “Segunda Parte” la Naturaleza sigue manteniendo este paralelismo con lo sagrado y el eterno femenino. En efecto, nuestro personaje, que además quiere asir la feminidad sexualmente, tiene un conflicto con la materialización del cuerpo. La Naturaleza es también Eterno Femenino (y por tanto inalcanzable). La Naturaleza es muchas veces emparentada con una Mujer que por muchos motivos es inabarcable, como su deseo mismo. En la Noche de Walpurgis de *La montaña mágica* tenemos una escena –que ya habíamos mencionado en el capítulo uno–, en la que Hans Castorp vive su primer y último acercamiento simbólico-sexual (al igual que Fausto con las brujas) con Madame Chauchat y la primera disputa con

Settembrini. El préstamo del lápiz por parte de Chauchat y, anteriormente, por Hippe, es ciertamente un acto fálico. El lápiz es una corporalidad sexual pero también indica la muerte de un amor imposible. Al igual que Helena de Troya, Chauchat es un espectro, y no porque sea una ilusión en el estricto sentido de la palabra –como Helena sí lo es–, sino porque es la proyección de la metáfora del amor tuberculoso y de un cuerpo en decadencia. Fausto y Hans Castorp comparten la energía sexual contenida y la frustración de no poder acceder a sus cuerpos amados (aquí incluimos a la Naturaleza). Grecia, en el caso específico de Goethe, también es un cuerpo difícil de asir y supremamente deseado. Es un espectro. Aun así, la idealización de la antigüedad de la que hablamos anteriormente no implica que esta sea inalcanzable. Helena, de hecho, es *posible*. Y la perfección que Goethe proyecta en el mundo griego, no es, como indica Lukács, “algo imposible para el artista actual” (141). De hecho, “el estudio de la Antigüedad, el descubrimiento y aplicación de las leyes artísticas de la práctica antigua, tiene que servir, por el contrario, para superar la problemática artística de la Edad Moderna mediante la conciencia artística y la plena claridad acerca de las leyes de la dación de la forma” (141). La *imitatio* de Goethe no es tanto una oda a Grecia como una crítica filosófica a su tiempo. Como señala Lukács al referirse específicamente a la construcción helénica de Helena en el medio bárbaro, medieval y burgués del Fausto, esta *imitatio* de la que hablamos constituye “una lucha con la vida burguesa moderna como material temático” (160). Purificar la temática vital, por medio del estudio y el acercamiento a la Naturaleza, es “una huida consciente de los últimos y trágicos conflictos y contradicciones que le plantea la vida moderna” (146). Thomas Mann, por su parte, apela a un mundo también mágico para señalar las fallas de una sociedad que se pretende desarrollada. Lo paradójico es que nuestros dos personajes hallan la extrema vitalidad en estos espectros. Fausto recupera su energía y su movimiento al hacer el pacto

con el diablo. Hans Castorp recupera el sentido de la vida en medio de la enfermedad. El pacto con el diablo, el pacto con la magia, el pacto con la enfermedad y la metáfora, se alían con la vida y dejan de contradecirla.

A Fausto, como a Hans Castorp, lo vemos crecer durante su drama. Como el pacto con el diablo es indefinido –no como en la versión de Marlowe, cuya duración era de veinticuatro años– todo depende de lo que Fausto haga con su experiencia. Por eso es tan importante que nuestro personaje y, en general, todo este proyecto literario de Goethe, esté sobrecargado de energía. Martin Swales señala que Goethe invierte con el *Fausto* las dualidades tradicionales del bien y el mal, la obediencia y la desobediencia, de Dios y el diablo, por un esquema definido que pone a competir a la pereza con la energía, el anhelo y la apatía, la actividad y la inactividad<sup>45</sup> (30). Incluso habría que mencionar que esa polaridad de Fausto es clave para su formación: la unión de contrarios, de elementos yuxtapuestos, cuya fuente sería la Naturaleza misma, es el camino para la vida auténtica<sup>46</sup>. Lo interesante de esta clave de lectura no es solo que las dos partes del texto fáustico funcionan como dos caras contrapuestas de un mismo ser, sino que Fausto se convierte en un lugar de disputas energéticas, en un escenario de fuerzas universales y sublimadoras y, sobre todo, en un personaje que se construye de acuerdo con el proceso creativo de Goethe. Incluso Swales señala que la escritura y reescritura del drama –que duró casi toda la vida de Goethe– “está relacionada con la energía del proyecto mismo” (31): esto es, si la *Moira* de Fausto depende de lo que él haga consigo mismo, si ya no hay un tiempo predestinado para su acción, si Fausto es un personaje que se reescribe constantemente, y si Goethe mismo

---

<sup>45</sup> También al espíritu y al cuerpo, lo vital y lo estético, lo popular y lo culto.

<sup>46</sup> Esto lo veremos más a fondo en el tercer capítulo, cuando hablemos con detenimiento sobre la teoría de la Naturaleza de Goethe, pero es importante mencionarlo aquí.

reescribió su texto en varias ocasiones<sup>47</sup>, tenemos que este proyecto literario está completamente embadurnado de una energía que es menester trabajar una y otra vez. Tiene tanta energía que llega a la fragmentariedad, y difícilmente a la totalidad (inexistente). Fausto, en efecto, no es un personaje completamente dado: como Hans Castorp, está en constante movimiento, en una formación que no se acaba aun con el final de la “Segunda Parte”. Fausto revienta el texto y se extiende al alma occidental que propuso Spengler y también al espíritu de la creación literaria de Thomas Mann.

Cuando dijimos que en la “Primera Parte” se expone la enfermedad concreta de Fausto, es decir, ese estado patológico de tedio del que también padeció Mallarmé en “Brisa marina”, nos referíamos concretamente a que la acción monologante es privilegiada porque los espacios escénicos son pequeños, específicos, estáticos (excepto durante la Noche de Walpurgis). Si se piensa dramáticamente, cuando un escenario cuenta con una escenografía muy específica y se enfatiza un lugar (una sala, una cocina, un cuarto, una celda, una oficina), es porque, entre más asuntos, se quiere ofrecer una perspectiva sobre la relación estrecha entre personaje-espacio. La palabra del personaje manifiesta su interioridad y eso es lo que sale a luz. La “Primera Parte” es eso: la exploración anímica de Fausto en espacios dramáticos definidos. En la intensa “Segunda Parte” la enfermedad y el personaje siguen siendo los mismos: nada de eso cambia. Lo que se altera es la profundidad de la narración de la lectura. Ahora vemos el estado de la enfermedad en huida, en riesgo, en movimiento. Lo curioso es que huir de un estado anímico y de un lugar geográfico e histórico definido enfermo conduce a otro igualmente perverso. Y en esa paradoja también

---

<sup>47</sup> Citamos a Swales: “En primer lugar, está el *Urfaust* de la década de 1770; en segundo lugar, *Faust, ein Fragment*, de 1790; en tercer lugar, *Faust I*, de 1808; y, por último, *Faust II*, de 1832.” (31).

radica la enfermedad del texto. En realidad, la salida, la solución, la cura, no está en ninguna geografía específicamente. Se trata de una cuestión de actitud, de un *ethos*. El mismo paradigma nos lo plantea *La montaña mágica*. Hans Castorp huye de los movimientos mecánicos de la ciudad, de las calles que empiezan a poblarse de electricidad y sonidos reiterativos, del tedio, la insignificancia y el aburrimiento, es decir, huye también de un estado y lugar patológicos, y llega a una institución que también es producto de esta enfermedad. Llega a un sanatorio en el que los pulmones de quienes lo habitan están realmente ramificados y carcomidos por las bacterias. Llega a un lugar en el que la enfermedad ya no es solamente un estado anímico sino un diagnóstico clínico y una forma de estar en el mundo. Y a pesar de que el panorama podría ser cruel y terrible, la fuerza metafórica convierte al sanatorio en un *locus amoenus*. La tuberculosis, aunque se quiere dosificar en la novela con el manto de la metáfora, es el reino al que acude Hans Castorp y del que finalmente es servidor. El *Fausto* está dividido en dos partes que se unen por los hilos de un virus: la enfermedad primeriza se introduce como parásito en Fausto y se reproduce en todo el texto, en toda la poética. No solo la segunda parte del texto sino la totalidad de la obra es, como propone Harold Bloom, “una pesadilla sexual o fantasía erótica” (222) que no tiene rival. El amor, que hemos interpretado como una manifestación de la enfermedad (y como una enfermedad en sí misma), es importante y necesario para las historias de Castorp y Fausto, pero en realidad no constituye en ninguna medida un fin para ellos. Margarita y Helena son amadas en momentos textuales específicos, pero Fausto va mucho más allá de ellas. Él ama desde su enfermedad, no desde el amor que cuida y protege. La destrucción de ambas mujeres lo conmueven, pero nunca lo destruyen. Ellas sí mueren porque se enferman de amor y, curiosamente, terminan con la mente trastocada: ambas deliran porque quedan poseídas psíquica y corporalmente. Y cuando Castorp conoce

a Madame Chauchat, creemos que ese amor es el final último de la novela y que su consumación podría ser el logro máximo de Castorp. Pero no es así. Después de la Noche de Walpurgis (la de Mann, ciertamente) vemos que Chauchat era uno de los muchos espectros de la montaña mágica, una de las manifestaciones de la metáfora y del espíritu hechicero del sanatorio. Era una de las brujas del aquelarre y uno de los personajes que invitan a Castorp a celebrar la vida y la enfermedad desde el carnaval, la seducción y el engaño. Las tres mujeres (Helena, Margarita y Clavdia) son personificaciones de la enfermedad y cuerpos necesarios para su manifestación. Tazio, en *La muerte en Venecia*, también fue más una creación necesaria para dibujar la enfermedad y canalizar todos sus síntomas, que un amor consumado. “Tazio” fue el nombre que Aschembach le puso a su amado (¿u obsesión?), porque en realidad toda su relación fue una creación idealizada y, por tanto, una demonización. Thomas Mann mantiene eso en *La montaña mágica*: su proyecto es fáustico no solo por mantener la estructura de la huida, la búsqueda del vitalismo y el estado anímico enfermo, sino porque todo el viaje de su personaje, toda su búsqueda, todo su drama de vida, todos sus procesos y obsesiones, hablan no solo de un personaje que deviene enfermo, sino de un náufrago, de un hombre que está, como Fausto, enfermo artísticamente. Goethe y Thomas Mann crean dos universos en los que sus personajes padecen la enfermedad del alma, la enfermedad del artista. Al final de sus dramas, ambos personajes quedan en punto que no podemos asir. Ambas vidas quedan inconclusas y nosotros quedamos a la deriva. Si Hans Castorp y Fausto son llevados al mundo de la magia por la enfermedad, podemos pensar y proponer que, en efecto, la enfermedad es una función vital. Y la vitalidad del artista es patológica. Ambos personajes están siempre en estado de creación porque necesitan devorarse el mundo de manera obsesiva. Y, al final, ambos encuentran su vitalidad precisamente en la enfermedad, en lo



grotesco, en la perversión. Lo sí que sabemos al final de ambos textos es que la apuesta de nuestros escritores es por la vida y por una forma de enfrentarla como humanos, demasiado humanos.

Como veremos más adelante, la observación es para Goethe el acto fundamental para un auténtico acercamiento epistemológico y ontológico entre el hombre y la Naturaleza. Es necesario insistir en esto porque no solo por la pertinencia de esta afirmación en nuestra lectura del *Fausto*, sino porque en *La montaña mágica*, como mencionamos en el primer capítulo, los ojos, la mirada y, de nuevo, la observación, acompañan la formación y el devenir de Hans Castorp. Procederemos, pues, a observar dos episodios de ambos textos en los que esto se explicita. Antes de ello, no obstante, es menester tener en cuenta que nuestros dos personajes son buenos observadores de cuerpos. No cabe duda de que la manera de atravesar con los ojos el cuerpo de Margarita, en la “Primera Parte” y el de Helena en la segunda, se asemejan a la forma en la que Hans Cartorp (y todos los aparatos científicos que lo rodean) observa a Chauchat. En efecto, los ojos de nuestro personaje son radiográficos y sin duda sentía un amor fatal, o acaso una atracción visceral por sus pulmones ramificados; por esa morada del aire que había descubierto gracias a los rayos x. En el acto no solo está en juego el deseo y la admiración, sino también la ansiedad de posesión. El cuerpo femenino es una debilidad para nuestros dos personajes porque es una de las instancias en la que ellos pretenden realizarse (aunque al final no lo logren en ninguna medida). El amor y el deseo, en este sentido, son elementos textuales fundamentales para el proceso de formación de Fausto y de Hans Castorp. Sus faltas, sus carencias, muchas veces se explicitan en esta constante voluntad de acceder, de poseer el cuerpo femenino. Nuestros dos personajes son víctimas, pues, de un tipo de amor muy especial: el reprimido, el que nunca explota y siempre se niega, se oculta. Y, como se

preguntaba el doctor Krovovski en *La montaña mágica*, “¿bajo qué forma y qué máscara reaparece, pues, el amor no admitido y reprimido? [...] Bajo la forma de la enfermedad. El síntoma de la enfermedad es el reflejo de una actividad amorosa reprimida, toda enfermedad una metamorfosis del amor” (184-85). Ahora bien, como dijimos con anterioridad, la Naturaleza puede entenderse también como una corporalidad relativa a la mujer. En el capítulo de *La montaña mágica* titulado “Nieve”, al que nos referimos en la primera parte de este trabajo, Hans Castorp, después de subir una montaña cubierta completamente por cristales de hielo, se detiene a ver un paisaje que, aunque lo acongoja, lo hace sentir poderoso. Si tenemos en cuenta la pintura *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), de Caspar David Friedrich, en donde un hombre contempla, desde una altura, un paisaje natural, podemos pensar que no solo es la observación el acto que une al hombre y a la Naturaleza, sino también el aislamiento. Sabemos que Castorp ha ido solo a esta excursión, por lo demás introspectiva, y que es allí en donde su historia tiene un giro dramáticamente existencial. Fausto tiene una experiencia parecida cuando, en la “Segunda Parte”, observa detenidamente el arcoíris y una catarata. El agua y la luz son los elementos más importantes en las visiones de nuestros personajes: a Castorp lo conmueve la visión imaginaria, que además tiene “en lo alto de un acantilado” (715) del beso entre el mar y la falda de unas montañas verdosas; a Fausto, el fenómeno óptico del arcoíris y la potencia del agua al caer entre pesadas rocas. Pero más allá de esto, más allá de lo que nuestros personajes ven, hay que pensar que hay algo que permite que estos hombres dialoguen con eso que ven: el color, esto es, el lenguaje de la Naturaleza, “la llave que permite acceder al conocimiento complejo de la totalidad del mundo natural” (Smith, 206). Castorp, después de horas de no ver nada, porque la nieve lo enceguecía con su luz blanca, tiene una revelación existencial por medio de los colores de las montañas, la arena, el mar, el cielo.

Fausto descubre, al ver estos dos fenómenos, que el color es la máxima manifestación física de la Naturaleza y que es únicamente gracias a él que el hombre puede observarla. Peter D. Smith señala que esta experiencia de Fausto coincide con los estudios de óptica y color de Goethe que, más allá de problematizar la teorización de Newton, buscaban ampliar la visión positivista de la Naturaleza a una comprensión ontológica de la misma (209). Por ejemplo, el arcoíris que Fausto observa, dice Smith, es para Goethe “la metáfora de la cognición humana: la verdad, en últimas, solo se manifiesta en reflexiones (*reflections*) de la realidad” (209). Esto quiere decir que más allá del proceso de la descomposición de la luz, más allá de un producto de refracción, como sugirió Newton, el arcoíris para Goethe es la posibilidad de observar el Sol a través de pequeñas gotas de agua. El arcoíris le permite a la humanidad observar el Sol, es decir, la verdad, lo imposible (porque para la percepción y para el ojo ver el Sol es mortal), a través de otro elemento: el agua. El arcoíris, además de representar la polaridad y la lucha entre la luz y la oscuridad, es la metáfora de la gran paradoja a la que Fausto está sometido: a la verdad (personificada con la figura del Sol) solo puede accederse a través de la observación de los fenómenos (el arcoíris). Y esto es algo que Fausto no ha descubierto aún en la “Primera Parte” pero que ciertamente sugiere, pues desde su primer monólogo vemos su necesidad existencial, no solo por rejuvenecer y encontrar la vitalidad, sino por encontrar una manera de aprehender la Naturaleza por completo. Lo que descubre en el mundo griego es que no es a partir de la violación, sino gracias a la observación. Habría que reconocerse como un hijo de la Naturaleza y no como su dueño. En la “Primera Parte” Fausto quiere conocer las intimidades, el placer sexual y el Eterno Femenino y también, por otro lado, los secretos de la magia y el gran mundo del contagio. En la “Segunda Parte” él sigue siendo el mismo transgresor, pero ahora se proclama como un forjador del arte y de todo aquello que se añade a la Naturaleza y es

testigo de su belleza. Decimos, pues, que así como para Castorp la observación de los cuerpos naturales fue determinante en su proceso de revitalización, para Fausto lo fue también en su incesante búsqueda del entendimiento auténtico. Incluso para Castorp el arcoíris constituye una visión poética, armoniosa y mágica de la naturaleza: en su visión, la explosión de color del arcoíris es el factor determinante del *locus amoenus* que arma en su cabeza y corazón. Hay dos colores que el narrador exalta más que otros; son los que conducen al mar, al mar del sur, el mar que sedujo y en el que culminó la vida de Aschenbach, el artista enfermo de *La muerte en Venecia* (1912). Castorp nunca había visitado el Mediterráneo y, aun así, en su imaginación, lo recordaba entrañablemente:

Un arco iris se extendía en diagonal por encima del paisaje, un arco completo y nítido, grandioso, de brillo faustoso, con todos aquellos colores restallantes que se derramaban sobre el verde intenso y reluciente de la naturaleza. Era como escuchar música, como un sonido de arpas acompañado de flautas y violines. El azul y el violeta, sobre todo, se fundían maravillosamente el uno con el otro. Como por arte de magia, todo se amalgamaba, se desplegaba y se transformaba dentro de la armonía más bella. [...] El azul lo invadía todo... Iban cayendo uno tras otro los límpidos velos de lluvia y aparecía el mar, un mar del sur.

(Mann 714)

¿Dónde está, empero, la crítica de nuestros dos autores a sus tiempos, en el que el hombre ha roto relaciones con la Naturaleza (asunto que, de nuevo, explicitaremos mucho mejor en el siguiente capítulo), si los dos personajes en cuestión tienen acercamientos íntimos con la misma? El problema es que, aunque, en efecto, hay acercamientos reveladores, estos ocurren, además de contadas veces, en situaciones “fantasmales”. Hans Castorp tiene esa visión entrañable en un lugar potenciado por la imaginación y la

enfermedad. Los hijos del sol, las flores, los barcos, los jóvenes practicando el tiro con arco, las mujeres entregadas a la danza, las flautas pastoriles, las cabras, y todos los cuerpos que proyectaba en los pies del acantilado, no eran “reales” en sentido fáctico, es decir, no estaban *ahí*, compartiendo el mismo tiempo y espacio que él, sino que eran producto del refinamiento del espíritu que estaba experimentando en ese lugar, en esa excursión. Eran espectros y productos de su enfermedad. Porque el refinamiento del espíritu es enfermedad y arte a la vez. El mismo Castorp afirma, después de su visión (él llama a esta experiencia “sueño”, porque en “Nieve” él atraviesa un estado explícito de ensoñación) de la Naturaleza en armonía con la humanidad: “[...] he compuesto un sueño poético sobre el hombre” (723). Y no olvidemos que Fausto, por obra y magia del Homúnculo, entra a otro espectro: el mundo griego que construye Goethe. Se sumerge también en un sueño poético. Y la belleza de la Naturaleza de la Grecia de Goethe, como sugerimos líneas atrás, es parte de la enfermedad de la que es servidora la “Segunda Parte”: la Naturaleza es perversa, es una fuga, una huida, un exotismo y una oportunidad (y ciertamente un lujo). Fausto, artista y doctor, lo sabe: él es consciente de la perversión, de la enfermedad, y por eso, al final de la obra, cuando encuentra esa salvación que le hace romper su pacto con Mefistófeles, lo vemos como un hombre con una obligación o responsabilidad parecida a la de Castorp al final de su drama: precisamente, la de hacer justicia espiritual y moral en el mundo. Para nuestros personajes, finalmente, la realidad en su dimensión vital se manifiesta en el mundo de la enfermedad. Ahí está la crítica y la apuesta de los dos textos que hemos trabajado en esta oportunidad. La grieta que hay entre el hombre y la Naturaleza es problematizada por Goethe y Mann. Ambos hacen un examen anatómico-poético del estado de ese cuerpo (hombre/Naturaleza) que ya no es uno solo, sino que está fracturado, roto, manipulado. Y el lugar de las apariciones de esta decadencia es, precisamente, la enfermedad.

### Tres: Cuando las poéticas se visten de enfermedades

*¡Cómo si el progreso, suponiendo que existiese, no fuese fruto de la enfermedad y únicamente de la enfermedad, es decir: del genio, que como tal no era sino una manifestación de la enfermedad! ¡Como si los sanos no hubiesen vivido siempre de los grandes logros de la enfermedad!*  
Thomas Mann, *La montaña mágica*

¿Qué significa romper relaciones con la Naturaleza? El libro editado por Jeremy Naydler, titulado *Goethe y la ciencia* (1996), no solo nos confirma que Goethe fue un maravilloso observador de los fenómenos naturales, sino que todos sus estudios sobre la metamorfosis de las plantas, la teoría de los colores y la meteorología lo llevaron a pensar que los seres humanos pueden recuperar su integridad dentro de una experiencia de la Naturaleza casi sagrada. El hombre es el instrumento perfecto de la medición de la Naturaleza para Goethe. Veamos el siguiente párrafo:

El hombre mismo, cuando se sirve de sus sentidos sanos, es el mayor y más exacto aparato físico que puede haber, y la mayor desgracia de la física moderna es precisamente haber separado, por así decirlo, los experimentos del ser humano, y reconocer la Naturaleza únicamente en aquello que muestran los instrumentos artificiales, y querer limitar y probar con ellos lo que puede hacer. (Naydler, 50)

Peter D. Smith, en su artículo “Was die Welt im innestersten zusammenhalt: Scientific Themes in Goethe’s *Faust*”, dice que el entorno positivista del siglo XIX marginalizó los estudios científicos de Goethe y los categorizó como “un genio literario que

malinterpretó los avances de la ciencia” (194). Claro: como cuestionaba grandes autoridades de la época, como a Isaac Newton, y como no estaba engeguizado por el discurso del progreso de la ciencia, por su visión lineal, fue ignorado e infravalorado. Sin embargo, la entrada del siglo XX y las nuevas y complejas consideraciones de la física, permitieron que todos los estudios de Goethe fueran leídos por algunas personas relativas al campo<sup>48</sup>. Las teorías de Goethe constituyen el matrimonio perfecto entre la ciencia contemporánea y el mundo natural. Y aunque sus textos literarios no sean, por supuesto, meras explicaciones científicas, sí creemos, de la mano de Smith, que las investigaciones de Goethe pueden contribuir en la interpretación de su obra literaria. El *Fausto* tiene aquí cierta relevancia porque “se desarrolló en paralelo con sus más importantes ideas científicas” (196) y no cabe duda de que este texto particularmente es el reflejo del misterio de la naturaleza y da cuenta de la compleja relación entre el hombre y la realidad. El personaje de Fausto, de hecho, es el escenario en el que se expone en qué medida el hombre y la naturaleza tienen una relación problemática. La apropiación de elementos de laboratorio, por ejemplo, es de suyo una fragmentación, una ruptura de esa relación. Si el hombre es un elemento esencial en la ecuación de la Naturaleza para Goethe, y si la observación y el empirismo son las más grandes fuerzas para una intelección del mundo natural, no cabe duda de que el laboratorio es uno de los lugares de quiebre de esa posibilidad epistemológica auténtica. Wagner, el estudiante de Fausto, es un personaje que ya Marlowe había perfilado de una manera muy particular: un joven que, atado al experimento, la prueba, el libro y la curiosidad alquímica, está también sediento de

---

<sup>48</sup> “Los físicos Werner Heisenberg (1901-1976), Carl Friedrich von Weizsacker (nacido en 1912) e Illya Prigogine (nacida en 1917); los biólogos Adolf Portmann (1897-1982) y Wolfgang Schad, y el teórico del caos Mitchell Feigenbaum (nacido en 1945)” (Smith, 194).

conocimiento. Pero una de las grandes diferencias con su maestro es que él está encerrado en un crecimiento de tradición escolástica que, como bien apunta Smith, “está conducida por el dualismo cartesiano que dominaba la ciencia occidental” (200). Wagner se queda en los experimentos del mundo de Paracelso. Sabemos que Fausto, por el contrario, a pesar de la fascinación que muestra por los símbolos mágicos desde su primer monólogo de la “Primera Parte”, no es verdaderamente un científico alquimista. Las respuestas de Fausto no están en el laboratorio y tampoco en la biblioteca (¿otra suerte de laboratorio?), sino en el mundo natural que se le revela en la “Segunda Parte”. A Fausto no le basta probar con los tubos de cristal porque, entre otras cosas, él ya ha sido contagiado por la magia de Mefistófeles y la Bruja; él ya ha entrado al círculo de la magia homeopática y contagiosa y, por ello, necesita enfrentarse a la Naturaleza cara a cara. Pareciera incluso que su objetivo fuese recuperar las relaciones con la Naturaleza. Lo más curioso es que hacerlo implica recuperar relaciones también con la enfermedad. Al Homúnculo, que es el ser que Wagner crea en el laboratorio con la ayuda del fuego de Mefistófeles, le sucede algo parecido a lo de Fausto. La existencia del Homúnculo fuera del frasco de vidrio en el que fue engendrado es imposible: su posibilidad vital está limitada espacialmente. Más adelante, cuando ya todos nuestros personajes están en la Grecia de Goethe, el pequeño Homúnculo descubre que sólo puede seguir viviendo si entra en contacto con su elemento contrario: el agua del Mar Egeo (Tales se asoma aquí fenomenológicamente). En efecto, “la síntesis artificial que Wagner lleva a cabo por medio de la alquimia es, finalmente, una forma inviable de vida: el Homúnculo debe volver a nacer a partir del elemento del agua” (Smith, 200). Aquí Goethe está susurrando que la materia y la vida auténticas no pueden darse a partir de un experimento de laboratorio o de un tubo de cristal; la existencia verdadera no es un mero proceso mecánico sino el resultado de un proceso natural: la vida es “algo elemental,



misterioso e íntimamente regido por las leyes de la naturaleza” (Smith, 201). Los instrumentos de la ciencia le son insuficientes a la vida. Pero aquí hay que pensar que ese conocimiento de la Naturaleza, específicamente en el *Fausto*, tiene una finalidad tremendamente problemática. En principio, habría que afirmar que Fausto es un desposeído del mundo natural-griego y que en todo caso la Naturaleza se le presenta de manera, no solo perversa, como ya propusimos, sino como una suerte de exposición. Fausto *contempla*, como si entrara a un jardín botánico monstruoso<sup>49</sup>, pero su interacción con ese inmenso jardín es patológica también. La Naturaleza es ciertamente vista como una corporalidad femenina y he ahí la manifestación de la relación enferma con ella(s). Fausto es un sujeto que plantea siempre sus relaciones desde la dominación y la fuerza. Aunque podríamos

---

<sup>49</sup> Óscar Torres nos abre el espectro del decadentismo con el siguiente comentario, aunque bien debemos saber que no estamos encasillando a ninguna de nuestras obras en esa corriente literaria llamada de esa forma, aunque veamos en ellas destellos, no del campo, sino de la idea, tan antigua, de decadencia: “El jardín monstruoso, las plantas carnívoras y venenosas o la selva que devora suelen ser manifestaciones del exotismo llevado a sus excesos. Paisajes muy queridos por los decadentistas, pero que encontramos desde el barroco en gente como el jesuita Athanasius Kircher, según lo explota maravillosamente Umberto Eco en su *L’isola dell giorno prima*. Pero muchos personajes “novelescos” del decadentismo están obsesionados con los experimentos científicos y en producir monstruos de laboratorio (sus antecedentes son parnasianos: Gautier, con *Espírita*, Villiers de L’Isle Adam con *La Eva futura*, y muchos más). Quizá su proliferación provenga del gótico inglés, que revienta a la postre en obras como *El nuevo Prometeo (Frankenstein)* de Mary Shelley. Para su familia de homúnculos. Uno de los rasgos obsesivos del José Fernández de *De sobremesa* (nuestra obra decadentista por excelencia) es esa obsesión con los minerales raros, las sustancias químicas importadas, los tratados de geología... Y eso que a éste no lo vemos dedicado a la alquimia. Supongo que fue por parodiar un temprano gusto exotista-literario que Balzac escribió una interesante novela de su *Comedia humana: En busca de lo absoluto* (1834), cuyo personaje, bueno a más no poder, Baltasar von Claes, termina consumido por la obsesión alquímica. Recuerde que fue comparando con las obsesiones del Claes balzaciano que a Miguel Ángel Asturias le dio por acusar de plagio a García Márquez: plagiador del personaje alquimista buscador de oro en el Aureliano Buendía que, bajo la tutela de Melquíades (¿Mefistófeles?), pasa sus ratos libres pero todo el final de su vida dedicado a la fabricación de pescaditos de oro (mientras se descifra la historia de su familia-Universo) en *Cien años de soledad*. Remate de la digresión: el joven José Asunción timbra en la casa de Mallarmé en París —estamos a finales de 1886—y se encuentra con que su admirado y *exótico* Stéphane no está en casa. Le deja, como testimonio de su visita, una monstruosa orquídea colombiana. ¿Flor de invernadero o de las montañas de Antioquia? Dudamos mucho de lo segundo”.

pensar que en la “Segunda Parte” Fausto es más un hijo –aunque aquí hay algo de orfandad, porque de todas maneras Fausto nunca logra esa síntesis que tanto desearía con el *locus amoenus*– de la Naturaleza, que el violador en potencia de la “Primera Parte”, creemos que esa característica de sujeto dominante, invasivo y destructor nunca se agota en el texto. El conocimiento de la Naturaleza solo le serviría para intervenirla y violentarla. Fausto, de hecho, podría ser el hombre que triunfa porque somete a la Naturaleza, no solo a procesos de intelección, sino a mecanismos destructivos.

Matei Calinescu, en el capítulo “La idea de decadencia” de su libro *Las cinco caras de la modernidad* (1987), sugiere que el concepto de “decadencia” no es precisamente exclusivo de los procesos de la modernidad y del llamado progreso, sino que es una idea “mucho más vieja, y probablemente tan antigua como el propio hombre” (149). Incluso menciona que en Platón –específicamente en la alegoría de la caverna– ya planteaba cierta idea de degradación y decadencia de los tiempos al seguir “la creencia griega de que el tiempo no era nada sino un continuo declinar” (150). La mención de lo griego es interesante si pensamos en nuestra propuesta según la cual la Naturaleza griega que recrea Goethe es en sí misma perversa, degradada, y de ningún modo una unidad perfecta. Habría que ver primero, no obstante que Hans Castorp y Fausto tienen ambos la sensación de decadencia desde el punto de vista cristiano a la que se refiere Calinescu. Recordemos que ambos personajes atraviesan una condición existencial relacionada con el hastío y el ansia de vitalidad. En últimas, el gran problema es con una concepción lineal y horizontal del tiempo, según la cual la vida pasa mecánicamente y el espíritu se resiente. Castorp y Fausto huyen a dos lugares en los que la percepción del tiempo se relativiza porque deja de sentirse como una tortura. Al principio de sus dramas, ambos personajes, en efecto, sienten la decadencia de sus tiempos históricos y de sus vidas: según Calinescu, “la decadencia se

siente, con una intensidad desconocida hasta entonces, como una crisis única; y, como el tiempo se acorta, es de máxima importancia hacer, sin esperar más, lo que hay que hacer para lograr la salvación propia y la de los hombres” (152). Nuestros personajes tienen una urgencia por hacer, vivir y, claro está, por salvarse, porque tienen la enfermedad de la decadencia encendida en sus cuerpos. Cuando decimos que Castorp y Fausto habitan la decadencia, nos referimos también al hecho de están rodeados de medios en decadencia en donde el “progreso” (que en este caso está expresado en el mundo científico que nuestras obras exploran) se viste con múltiples disfraces: el Berghof, por ejemplo, es la institución que encarna la fantasmagoría de la vida moderna. La relación de influencia que hemos querido trazar en este trabajo está planteada de una manera casi biológica: en el *Fausto*, Goethe sembró unas semillas que más que representar el fin de una tradición literaria europea que empezó con Homero, como cree Bloom, germinarán en quizá uno de sus más importantes precursores: Thomas Mann. *La montaña mágica* recibe toda la fuerza enferma de la decadencia que ya se había asomado en la época de Goethe (época en la que no solo una, sino varias naciones perdían poder y prestigio) y completa procesos que el *Fausto* había dado a luz. La relación hombre-Naturaleza es, justamente, uno de esos procesos. Goethe y Mann tienen los ojos sobre un mundo que está rompiéndose, degradándose de una manera humana, demasiado humana. No sirvieron, pues, la revolución y la guerra de “higiene del mundo”<sup>50</sup>. Quizá *La montaña mágica* es la máxima expresión de aquella

---

<sup>50</sup> “La Revolución Francesa agilizó el declinar propiciando la irrupción directriz (socio-política) de la burguesía; y la Primera Guerra Mundial le entregó a Alemania la misión de contar el mundo lo que era el apocalipsis. Surgido de la gran depresión de la República de Weimar, en 1923, el austríaco y pintor frustrado Adolf Hitler, muy a la judía, decide emprender el camino de reconstrucción del reino milenarista (ario) totalmente justificado por las ruinas de Europa”. Estas son también palabras de Óscar Torres.

afirmación de Calinescu: “[...] el progreso *es* decadencia e, inversamente, la decadencia *es* progreso” (153). El Berghof, el sanatorio en la punta de la montaña, es una suerte de isla en la que se marginalizan aquellos cuerpos que no son aptos para la sociedad porque son organismos débiles y vulnerados por la vida misma. Aun así, el talante burgués de esta institución y el gran poder de la metáfora intentan invisibilizar su naturaleza decadente, pero lo único que hacen es reforzarla. Progreso y decadencia son ideas hermanas no solo por su afinidad orgánica, sino por como intentan encubrirse. La Héliade de la “Segunda Parte” y el sanatorio tienen la máscara de la Belleza, de los cuerpos perfectos, del *locus amoenus*. Pero en realidad encubren dos mundos tan enfermos como los organismos que los habitan. Y el arma más poderosa de esta fantasmagoría es la seducción, el engaño. Ninguno de nuestros dos mundos literarios es falso –porque en ambos está en juego la vida misma– pero son engañosos, metafóricos, teatrales. La seducción, como hemos visto, es el móvil del contagio: por medio de ella nuestros personajes reafirman y experimentan la enfermedad. La fuerza diabólica, presente en ambos textos, posee a nuestros personajes por medio de la seducción y es ahí en donde va oculta la decadencia. Esa decadencia que se convierte en nuestros personajes en “melancolía moderna” y con la que intentan luchar a toda costa. Tanto el genio (que sería ese estado al que aspiraba Fausto) como la enfermedad son efectos necesarios de la decadencia, el progreso y la vida moderna. *La montaña...* y el *Fausto* son ambas “poéticas de crisis”<sup>51</sup> sensibles dramáticamente a la enfermedad y al dolor. Aun así, ninguno de nuestros autores es pesimista. De hecho, ambos luchan hasta la muerte (hasta el fin de cada uno de sus personajes) por proponer una actitud estética y un *ethos* que no se subyugue nunca a los mecanismos de la vida moderna. Decadente es aquel

---

<sup>51</sup> Esta expresión la hemos tomado prestada de Calinescu. Así se refiere él a las poéticas de Mallarmé y Baudelaire (171).

que es consciente de la modernidad<sup>52</sup> o, en otras palabras, aquel que está siempre a la vanguardia<sup>53</sup>.

¿Qué vemos en *La montaña mágica*? Una ruptura instrumental del vínculo entre el hombre y la Naturaleza. El termómetro, que es quizá el aparato más simbólico del sanatorio, no solo indica cierto desarrollo de la historia de la ciencia, sino una fractura de una relación del hombre con su propio cuerpo. Una fantasmagoría. El mundo moderno, cargado de artefactos de medición, de armas de guerra, de rayos x, separa al hombre de la relación inmediata con los fenómenos naturales. Los tuberculosos del Berghof tienen fiebre porque hay un instrumento que así se los indica. Por eso lo cargan a toda hora consigo mismos: sin medición instrumental, la manifestación de la enfermedad es casi inviable. Los progresos de degradación o de sanación del cuerpo los indica el termómetro más que las sensaciones corpóreas. Goethe diría que ahí, en esa trampa moderna, hay signos de decadencia: el hombre ya no quiere ser el instrumento, sino el inventor de otros aparatos que lo relevan. Goethe, a la manera de Aristóteles, Anaxágoras y Tales, exhorta al ser humano a poner en los sentidos la confianza: la observación es el valor más sagrado para él. Hans Castorp sería, en ese sentido, un personaje que intenta resistirse ante esa trampa decadente: él tiene paseos por la montaña y sus bosques son fundamentales para su formación; tiene, en últimas, ese espíritu fáustico de la pasión por los bellos paisajes y por el *locus amoenus*. Por esta razón decimos que la Noche de Walpurgis clásica y, en general, la “Segunda Parte”, es la manifestación total de la enfermedad de la era fáustica. Ya no es el cuerpo problemático de la “Primera Parte” que experimenta la sexualidad, la

---

<sup>52</sup> De todas maneras habría que advertir que esa “conciencia de la modernidad” a la que apunta Calinescu podría ser, desde otros puntos de vista, una postura antimoderna. El decadentismo como postura antimoderna.

<sup>53</sup> “En otras palabras, el decadente está en la vanguardia” (Calinescu, 173).

masturbación y otros campos simbólicos del redescubrimiento del cuerpo sublimado por la magia de Mefistófeles (nos referimos aquí también a la Noche de Walpurgis alemana), sino la idealización de un mundo en el que la Naturaleza y el hombre estaban en estrecha relación amorosa. La relación perfecta de Fausto y la Naturaleza es inviable porque se la ha perdido: él desposee el mundo griego y todos los valores que le eran propios. Fausto desaparece de escena no solo porque la luz domine los espacios textuales y no ya la oscuridad, sino porque más allá del personaje, más allá de sus conflictos individuales, hay una crítica a un mundo que no satisface al autor. Goethe está escapando al mundo griego, al mundo espiritual (idealizado, mitificado, representado de manera arquetípica), porque quiere huir de la época de las iglesias luteranas despojadas de imágenes y luz, de la era del sentido protestante del deber y de la erradicación de la sensualidad y el erotismo. ¿A dónde nos lleva? A un *locus amoenus* en el que incluso lo terrorífico de las monstruosidades embellecen –perversamente– el mundo; a una invención mítica en la cual los cuerpos acuáticos (he aquí la importancia de Tales) revelan sensualidades sublimadas. La realización del placer estético y el rechazo al mundo moderno occidental por medio de la huida al mundo antiguo –un mundo falseado, artificioso, enfermo, perverso, germanizado– es también un gesto decadente. No olvidemos que esa atracción por los minerales, las plantas extrañas, los objetos de los laboratorios, las criaturas carnívoras, las ninfas malévolas, las transformaciones psíquicas de los patrones clásicos de la Belleza, como Helena de Troya, son todos gestos de una “decadentización”. Al final de su obra, Goethe, como Mann, podría parecer optimista, o por lo menos propone una liberación de la vida por medio de la reconciliación con la Naturaleza. Pero la huida que Fausto realiza es tremendamente patológica, porque es más una enajenación del sujeto que una lucha en realidad. Grecia y el Berghof son, de hecho, decadentes en el sentido nietzscheano de la

palabra, porque ambos lugares, que ciertamente expresan una reticencia hacia la vida, enmascaran sus decadencias al presentarse textualmente como geografías idílicas en donde la vida es más elevada y donde “la debilidad parece fuerza, el agotamiento logro, la cobardía coraje” (Calinescu, 179). Las huidas son enfermas porque están disfrazadas del oponente, porque encubren una profunda corrupción. Quizá Castorp y Fausto se salvan al final, pero de todos modos sus vidas terminan irresueltas. No son apocalípticos, pero el final de ambas vidas sí es dramáticamente perturbador. La responsabilidad es entregada a lo que viene después: Goethe y Mann tienen instalada la decadencia, pero ambos son, paradójicamente, un comienzo. Una cadena de influencias y enfermedades. Son semillas de los tiempos venideros. Y no son pesimistas porque sus universos textuales dibujan y critican la tendencia peligrosa, pero orgánica, decadente y no desean nunca la debilidad, sino, precisamente, la victoria final del Espíritu. El cuerpo se queda atrás, con la degradación, pero el alma sale victoriosa. Para Goethe y para Mann no hay otro propósito más que la vida misma. Ambos son, de hecho, interludios en procesos de decadencia.

Las heridas del mundo que están vivas en el *Fausto* y *La montaña mágica* no solo indican que la enfermedad es un estado vital permanente, sino que eventualmente habrá un nuevo amanecer para la consumación de la relación amorosa entre el hombre y la Naturaleza y para la manifestación de una poesía menos amenazada. Aunque podríamos pensar que Hans Castorp y Fausto encarnan misiones nacionales, relacionadas con la esperanza en medio de la frustración, no podemos negar que ambos hombres, en medio de su victoria, terminan en una situación parecida a la de Arthur Rimbaud en “Una temporada en el infierno” (1873): la esperanza está en los tiempos venideros, en ese nuevo amanecer después del otoño, en los hombres que vienen y, por supuesto, en los tiempos que vienen para la poesía. Grecia, como vimos, es la gran escuela de Goethe y quizá la raíz de la

civilización europea. Y la nostalgia estética, política y humana que nos revela el *Fausto* es una propuesta poética de la acción. Al igual que Rimbaud, Goethe también soñó con un nuevo amanecer en el que la poesía volviese a ser acción, como en Grecia. Mann, por su parte, sigue a Goethe –su máximo guía– y se introduce, igual que él, en las profundidades infernales del mal, de la metáfora, de la decadencia. Ambos proyectos literarios son miradas irónicas de la vida moderna, es decir, son conscientes *en* el mal, *en* el infierno de mundo moderno. El cuerpo de Fausto queda atrás, pero su alma es celebrada por los ángeles. La historia de Hans Castorp termina con un adiós lastimero, pero también victorioso. Su cuerpo quizá muera, pero no lo hará, en ninguna medida, su espíritu: “Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo” (Mann, 1048). Del fango y del hastío y de esta consciencia nace el poema, el texto, la obra literaria. Por eso nuestro mundo griego-germánico y nuestra espectral montaña mágica son, en esencia, lugares míticos trastocados, porque el *spleen* y la ironía de sus autores no les permiten la ataraxia ni la indiferencia. La poesía nace de períodos de crisis. La poesía se viste de enfermedad para quedar impresa en el corazón de sus lectores en forma de experiencia. La huida y el viaje demuestran que el descentramiento estético, político y epistemológico es necesario. No podemos forzar nuestras interpretaciones para decir que Goethe y Thomas Mann quisieran descentrarse de Europa, porque, creemos, sería problemático. Pero sería justo, por nuestra parte, reconocer que sí vemos en ellos un interés desmesurado por descentrar el espíritu germánico en degradación y por exponer, de manera poética, la situación enferma del artista en los perversos tiempos modernos.



## Conclusiones

*¿Será posible que de esta bacanal de la muerte,  
que también de esta abominable fiebre sin medida  
que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo,  
surja alguna vez el amor?*  
Thomas Mann, *La montaña mágica*

Después del viaje textual que hemos emprendido, hemos de cerrar este trabajo haciendo unas breves conclusiones. Es difícil hablar de conclusiones cuando, como hemos visto, *La montaña mágica* y el *Fausto* son obras inconcluidas y abiertas. La enfermedad, por su parte, aborrece las conclusiones. Pero quizá si repasamos aquellas ideas que propusimos en cada capítulo, y en los tres en conjunto, lograremos crear una visión global (esto sería del agrado de Goethe) del trabajo.

Empecemos, pues, por decir que la enfermedad fue una clave de lectura para entrar, cual virus, en los textos. Esta categoría nos permitió, en primera instancia, pensar el cuerpo como territorio de sentido, de disputas de significaciones y, sobre todo, como el lugar principal en el que se expresan y se construyen nuestros personajes. Tuvimos que fijarnos en todos los órganos vivos en cada obra para indagar, no solo en su actividad textual, sino en el impacto que tenían en cada gesto de la enfermedad. A partir de esto, pudimos esclarecer las situaciones existenciales de Hans Castorp y de Fausto, ambas sumergidas en el hastío de la vida y el mundo moderno –y burgués–: vimos cómo sus aspectos fenotípicos y sus monólogos estaban embadurnados de una falta de vitalidad profunda, y vimos cómo, en el viaje, en la huida, buscan salvar sus almas y pretensiones globales. En ese cambio de alturas y de posiciones geográficas, en esos *locus amoenus*, nuestros personajes no solo encontraron más enfermedad, más perversión, sino, curiosamente, la manera de llenar sus

vacíos más intensos. El cuidado maternal, el deseo sexual, el amor, la Naturaleza, la virginidad de las mujeres, son algunas de estas falencias de las que nuestras masculinidades padecían. Y todas estas ansiedades –que, por supuesto, son imperiales también–, revelan que una nación fragmentada, imperiosa y fáustica, solo habría de encontrarse a sí misma a partir de la devoración, la violación, la colonización, de otros cuerpos, de otras geografías. La historia de la vida moderna es también la de sus cuerpos abyectos e indóciles, porque todo dolor patriótico queda impreso como experiencia y enfermedad en los individuos. Fausto y Castorp son una suerte de representantes, de figuras masculinas y colectivas, del dolor y repudio de Mann y Goethe hacia su contexto. El descentramiento geográfico y epistemológico de las obras que estudiamos en esta oportunidad se dan, en efecto, de una manera supremamente agresiva; no olvidemos, lectores, que esa agresividad es ocultada siempre bajo el poder infernal de la metáfora. Los dos mundos ideales que nos abren nuestras mujeres, es decir, Margarita, Madame Chauchat y Helena de Troya son problemáticos, entre más asuntos, no tanto por ellos en sí mismos, sino por la forma en la que nuestro personajes irrumpen en ellos. Los humores derrochadores y sexuales de Fausto y Castorp, como vimos, son innegables, y no hay nada más patológico, más desproporcionado, que la violación. Si se quiere, podemos recordar dos asuntos para no caer en la abstracción: Hans Castorp observa, irrumpe e interpela la pintura del cuerpo desnudo de Madame Chauchat –dibujada por otro hombre, además doctor, el señor Behrens– y, peor aún, la radiografía íntima de sus pulmones, de su interioridad, del lugar etéreo de su alma; Fausto, por su parte, penetra el cuarto de Margarita sin su consentimiento y, después, posee el espectro de Helena para después destruirlo. ¿Por qué era necesario buscar un hijo con Margarita y Helena? Quizá, para engendrar el Ideal, la Belleza misma. Decimos, con todo el impulso, que el espíritu patológico de Fausto penetra

en la obra –por lo menos, la que ahora conocemos– de Thomas Mann. El alma fecundadora –el alma fáustica de la que hablaba Spengler– de Fausto germina en Castorp y, como nos quedará por ver, florece finalmente en Adrian Leverkühn, protagonista de *Doktor Faustus* (1947).

Nuestro viaje interpretativo funciona, en últimas, como los pulmones de un tuberculoso típico del Sanatorio Intenacional Berghof: operamos primero el cuerpo para después encontrarnos con el alma. Realizamos un viaje hacia el interior. Si Hans Castorp se enferma para elevar su espíritu, Fausto sabe que la enfermedad es su desgaste viril, sanguíneo, cerebral, intelectual, corporal. El triunfo no se lo lleva el cuerpo. La victoria, en efecto, es la del Espíritu. Y un espíritu muy particular. Pensemos con qué lugar geográfico están obsesionados nuestros autores: en efecto, con el Sur, con el mar, con el Mediterráneo. Con el mar griego, en efecto. Con la Hélade. Nuestros personajes son, en últimas, esperanzas imperiales. Y qué dolor habría de sentir Mann, después de la resucitación de Goethe en su obra, cuando lo que le venía para Alemania era la expresión más desagradable de la inhumanidad y enfermedad: *Das Deutsche Reich*. Creemos, lectores, que la literatura lleva consigo el arte mágico de la adivinación.

## Trabajos citados

- Ayala, Franciso. “Estudio preliminar”. *Fausto*. J. W. Goethe. Trad. José Roviralta Borrell. New York: W.M. Jackson, INC., 1973. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012. Impreso.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995. Impreso.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991. Impreso.
- De Nerval, Gérard. *Aurélia o el sueño y la vida*. Madrid: Editorial Eneida, 2011. Impreso.
- Dowden, Stephen D. “Introduction”. *A Companion to Thomas Mann’s The Magic Mountain*. Ed. Stephen D. Dowden. New York: Camden House, 1999. Impreso.
- Ezergailis, Inta Miske. *Male and Female: an approach to Thomas Mann’s dialectic*. Netherlands: Martinus Nijhoff, The Hague, 1975. PDF.
- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religion*. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1944. PDF.
- Goethe, J.W. *Fausto*. Trad. José Roviralta Borrell. New York: W. M. Jackson, INC., 1973. Impreso.
- Hirschbach, Frank D. “The Education of Hans Castorp”. *Monatshefte*. Jan.1954: 25-34. Impreso.
- Homero. *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos, 2014. Impreso.
- Lawrence, Joseph P. “Transfiguration in Silence: Hans Castorp’s Uncanny Awakening”. *A Companion to Thomas Mann’s The Magic Mountain*. Ed. Stephen D. Dowden. New York: Camden House, 1999. Impreso.
- Lukács, Georg. *Goethe y su época*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968. Impreso.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Trad. Isabel García Adánez. Barcelona: Edhasa, 2016. Impreso.
- , Thomas. *La muerte en Venecia & Mario y el mago*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Edhasa, 2015. Impreso.

- , Thomas. *The magic mountain*. Trad. John E. Woods. New York: Everyman's Library, 2005. Impreso.
- Marlowe, Christopher. *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*. Trad. Santoyo, Julio César & Santamaría, José Miguel. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014. Impreso.
- Meredith, Stephen C. "Mortal Illness on the Magic Mountain". *A Companion to Thomas Mann's The Magic Mountain*. Ed. Stephen D. Dowden. New York: Camden House, 1999. Impreso.
- Milton, John. *El paraíso perdido*. Bogotá, D.C: Panamericana Editorial, 1995. Impreso.
- Rendall, Thomas. "Thomas Mann's Dantesque Zauberberg". *Academia*. 12 dic. 2015. Web. 20 sept. 2018. <[https://www.academia.edu/24417501/Thomas Manns Dantesque Zauberberg](https://www.academia.edu/24417501/Thomas_Manns_Dantesque_Zauberberg)>.
- Schultz, Karla. "Technology as Desire: X-Ray Vision in *The magic mountain*". *A Companion to Thomas Mann's The Magic Mountain*. Ed. Stephen D. Dowden. New York: Camden House, 1999. Impreso.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Barcelona: Penguin Random House, 2008. Impreso.
- Smith, Peter D. "Was die welt im Innersten zusammenhält". *A Companion to Goethe's Faust*. Ed. Paul Bishop. New York: Camden House, 2006. Impreso.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de occidente I-II*. Trad. Manuel G. Morente. Barcelona: Espasa Libros, 2011.
- Mallarmé, Stéphane. "Brisa Marina". Trad. Luis López Nieves. *Ciudad Seva*. Web. 15 mar. 2019. <<https://ciudadseva.com/texto/brisa-marina/>>.
- Swales, Martin. "The Character and Characterization of Faust". *A Companion to Goethe's Faust*. Ed. Paul Bishop. New York: Camden House, 2006. Impreso.
- Testigos de la historia de la tuberculosis 1679-1970*. Jalisco: CIBA Editorial, 1973. Impreso.