

*Enrique González de la Aleja Barberán*

# De la Muerte de Dios a la apoteosis de la Vida

*La literatura alemana después de Nietzsche*



LIBROS EN LA RED

[www.dipualba.es/publicaciones](http://www.dipualba.es/publicaciones)



*Enrique González de la Aleja Barberán*

# De la Muerte de Dios a la apoteosis de la Vida

*La literatura alemana después de Nietzsche*



LIBROS EN LA RED

[www.dipualba.es/publicaciones](http://www.dipualba.es/publicaciones)



# **De la muerte de Dios a la apoteosis de la Vida**

La literatura alemana después de Nietzsche

Enrique González de la Aleja Barberán

## **De la muerte de Dios a la apoteosis de la Vida**

La literatura alemana después de Nietzsche

© *Enrique González de la Aleja Barberán*



LIBROS EN LA RED

Edición Electrónica:

Diputación de Albacete - Servicio de Publicaciones - Gabinete Técnico

[www.dipualba.es/publicaciones](http://www.dipualba.es/publicaciones)

I.S.B.N. 84-89659-88-5

Julio 2001

## Índice general

1. Nietzsche entre dos mundos .....	9
1.1. Habitar un mundo que se descompone .....	18
1.2. En torno a la vida y sus posibilidades .....	25
1.3. Una generación en alta mar .....	30
2. Diagnósticos de la decadencia .....	33
2.1. Representación e insuperabilidad: Hesse y Mann .....	33
2.2. Era como para volverse loco .....	47
3. Estrategias de superación. Nietzsche como educador .....	51
3.1. Vivir en subjuntivo: Robert Musil .....	52
3.2. El poeta y su soledad .....	71
3.3. Dios ha muerto: Defendamos la Vida .....	82
Notas .....	103
Bibliografía .....	127







## 1. Nietzsche entre dos mundos

La segunda mitad del siglo XIX se define por una crisis general de toda la cultura europea. Esto significaba el agotamiento de la operatividad de los paradigmas con los que se había construido el sistema de explicación y representación de la realidad humana. Los elementos que se conjugan en este momento de la historia del viejo continente podrían resumirse en el balance negativo de las sucesivas revoluciones sociales, la evolución del sistema capitalista, con todas sus consecuencias demográficas y laborales y sobre el lugar en el que queda el individuo respecto a la evolución de la sociedad europea, y la propia crisis de la burguesía. Todo este panorama pesimista se acentuará al finalizar el siglo con la aparición de distorsiones científicas que reducen las posibilidades de una imagen del mundo total y unitaria. Hugo Ball dirá que hay tres cosas que dan un nuevo rostro al arte de la época: *la disolución del átomo en la ciencia, la visión de la masa de población en la Europa actual* y antes que estas, “*la completa desdiosización del mundo en la filosofía crítica*”<sup>1</sup>. Éste último fenómeno es al que vamos a dedicar gran parte de este estudio, aunque es realmente difícil pensar que los tres no vayan unidos por un nexo esencial. Pero el interés fundamental que mueve esta investigación es responder a la pregunta siguiente: ¿Qué sucedió en aquellos primeros años del siglo XX cuando se constató la inexorable *muerte de Dios*? Queremos sobre todo crear una visión de conjunto de lo que pasa entre aquellos que tenían en sus manos el sistema de representación literaria de la época. Y no está de más recordar que entre ellos vivía un fantasma que todo lo cambiaba; era la sombra del pensamiento de Friedrich Nietzsche.

Lo que sucede en esos años de tan grandes convulsiones es lo siguiente. El pensamiento se enfrentaba a un horizonte de valores que se había mostrado como insalvable a finales del siglo XIX. La filosofía pesimista de Schopenhauer, que condena la vida como dolor y pone en cuestión la fe en la individualidad, se había convertido en el pensamiento de la burguesía. Es necesario recordar que *Die Welt als Wille und Vorstellung* alcanzó mayor gloria a partir de 1851, esto es, tras un nuevo fracaso revolucionario que sembró un nuevo

descontento y dejó vía libre a la estabilidad de la burguesía dinámica, fértil y triunfante que encontró en el pesimismo un adorno justificador. A ello se une el agotamiento de las categorías estéticas optimistas, positivistas y complacientes que pensaban poder hacer coincidir lenguaje y mundo.

Y es aquí donde se sitúa la respuesta vitalista de Nietzsche que condena la violencia metafísica del gran estilo e inaugura una manera de pensar abierta a las posibilidades constructivas a través de una filosofía del mediodía que tuvo un gran impacto sobre todos los escritores de vanguardia y no de vanguardia de comienzos de siglo.

“Hay momentos – dice Hesse para describir su Harry Haller – en los que toda una generación se encuentra extraviada entre dos épocas, entre dos estilos de vida, de tal suerte, que tiene que perder toda naturalidad, toda norma, toda seguridad e inocencia. Es claro que no todos perciben esto con la misma intensidad. Una naturaleza como Nietzsche hubo de sufrir la miseria actual con más de una generación por anticipado; lo que él solitario e incomprendido, hubo de gustar hasta la saciedad, lo están soportando hoy millones de seres”<sup>2</sup>.

Es, sin duda, ésta la generación que describe la novela de Franziska Gräfin zu Reventlow *Ellen Olestjerne*: “Una tarde vino Detlev con un libro a casa. Los padres no estaban y se acomodaron los dos jóvenes en la habitación del padre. Se llevaron allí el té, los perros dormían delante de la chimenea, Ellen estaba tumbada sobre el sofá, Detlev estaba sentado a sus pies y leía – se trataba del Zaratustra de Nietzsche.

Ambos se sobrecogieron – el cielo se hizo azul lejano sobre ellos – cada palabra liberaba un grito desde los más profundo de sus almas, soltaba una nebulosa y pesada cadena, decía algo que ningún ser humano podía decir o había dicho antes... - para ellos Nietzsche estaba abriendo las puertas a un nuevo mundo, a una nueva manera de vivir, para ellos, para los que el Zaratustra se había convertido en una nueva Biblia - ...el viejo mohoso mundo con su sociedad y su cristianismo cayó con un estruendo y el nuevo mundo eran ellos mismos con su juventud, su fuerza, con todo lo que quisieran crear y emprender”<sup>3</sup>

El ser humano del cruce de siglos se ve atrapado entre Escila y Caribdis, en una tierra media (“Zwischenland”, en palabras de Hermann Broch) donde tendrá que elegir entre los intentos de restaurar un mundo que se disuelve cuya enfermedad es diagnosticada por Nietzsche, el mundo de la burguesía decadente, una forma de vida, y otro que, impulsado también por aquel diagnóstico y por la filosofía de la vida, se abre a lo nuevo, a la posibilidad de la construcción, a la experimentación constante sobre las realidades del ser humano.

“¿Qué quedará de Nietzsche?”<sup>4</sup> se pregunta Ferdinand Avenarius en 1900. La cuestión que plantea Avenarius es la misma que nos ocupa en este momento, cien años después. Y no se trata de una cuestión insignificante. Nietzsche y la literatura alemana están profunda e intensamente unidos, tanto como un terremoto y la tierra donde éste ha dejado sus huellas.

En este momento queremos responder a la cuestión planteada por Avenarius haciéndonos eco de la influencia de Nietzsche sobre una generación literaria que sufre profundamente las crisis de esos primeros años del siglo XX. Hablar de influencia podría parecer muy

arriesgado en este tipo de contextos, pero es cierto también, como queremos demostrar, que la relación entre el filósofo y la generación de escritores a la que éste precede no se puede reducir a simples paralelismos e intertextualidades. Este ha sido hasta ahora el carácter más común en los estudios que han girado alrededor de este problema.

Toda sospecha acerca de la influencia de Nietzsche debe empezar por responder a dos preguntas fundamentales que Peter Pütz se hace reflexionando sobre las bases de la creación de Thomas Mann pero que nos sirven metodológicamente para todo el grupo; primero: ¿Se trata en realidad de una analogía de temas y pensamientos que se despliega en Thomas Mann por el contacto con Nietzsche, pero que no se enraíza en éste? Segundo: ¿Se trata en realidad de un fenómeno de todo el final del siglo XIX de la que Thomas Mann participaba junto a Nietzsche?”<sup>5</sup>

La metáfora de Paulsen puede servirnos aquí de punto de partida: la manifestación de Nietzsche, *Dios ha muerto*, que es en realidad una constatación de hechos, se transmite a las formas de pensar y a la expresión literaria a través de “Osmosis”. La experiencia de la crisis que acarrea la muerte de dios, la terrible experiencia de esa ausencia tiene su reflejo en toda la producción literaria de fin y principio de siglo. Los pensamientos de Nietzsche, como describe Ernst Blass, estaban *en el aire*, contaminando de nuevo oxígeno los pulmones de una generación cuyas plumas apenas comenzaban a respirar.

No existe prácticamente ningún pensamiento en la poesía y en la prosa de final y principio de siglo que no encuentre una formulación o correspondencia en la obra nietzscheana. Para nosotros, se trata de considerar a Nietzsche como la figura que proporciona un nuevo horizonte a la escritura y al pensamiento occidental, que proporciona la posibilidad de nuevas categorías, pero sin olvidar que esto es porque él mismo pertenece a una situación general de crisis de la *cultura*<sup>6</sup>.

Al científico de la cultura le debe resultar insatisfactorio que las conclusiones de esa investigación se queden ahí. No han sido muchos los que se han atrevido a utilizar la palabra “influencia” para definir las consecuencias de la recepción de Nietzsche, pues se ha preferido hablar de “imagen” del filósofo, dejando así abierta una reflexión que debiera al parecer recaer en la responsabilidad del lector.

Sin duda hay un primer periodo en el que Nietzsche, como pensador y como personalidad tremendamente original, produce gran impresión entre sus contemporáneos. Es en ese periodo en el que se construyen diferentes imágenes del hombre y del filósofo, incluso era común que sus entusiastas o detractores no lo hubieran leído ni con profundidad ni con atención. Pero hay que tener también en cuenta que existe un proceso previo de recepción en el que no se puede hablar estrictamente de influencia. Nietzsche llega a sus lectores en un primer momento a través de su estilo poético, éste crea una atmósfera “por la cual el lector queda fascinado, incluso aunque no comprenda las disciplinas de Nietzsche”<sup>7</sup>, sólo produce un estado de susceptibilidad emocional, de manera que su moralismo y su carácter de poeta entran en constante conflicto.

Este proceso es, sin embargo, fundamental, pues en él se perfilan las formas substanciales de la influencia. Se tarda casi veinte años en asimilar el pensamiento del filólogo-filósofo. Los errores y falsificaciones cometidos en la etapa de recepción se trasladan a otros espacios no literarios para dar paso a una generación que ya “posee” de algún modo el auténtico pensamiento del poeta de Röcken y las necesarias facultades para disfrutarlo y aprovecharlo. No hay que olvidar que para que esto se produzca debe existir una predisposición al rechazo del mundo heredado.

La recepción de Nietzsche se desarrolla con mucha intensidad entre 1889 y 1900. Y es en este periodo donde los adolescentes de la generación posterior a él comienzan sus lecturas de éste. Lo más curioso es que los escritores a los que haremos referencia se enfrentan al estudio de Nietzsche en un momento en el que éste es ya centro de discusiones y apropiaciones en muchos casos indebidas. Cada uno de ellos tiene ya creada una primera imagen de la polémica en torno a él y su filosofía, y en muchos casos se trata de lecturas predeterminadas, que contienen en sí mismas la búsqueda de soluciones a los graves problemas que sufre la cultura alemana, y no sólo alemana, en este periodo. Parecía que estas soluciones posibles se escondían en la comprensión de la obra de Nietzsche, y fue esta intuición la que movió a aquellos jóvenes a entregarse a aquella difícil y arriesgada aventura. Y no es extraño porque antes de 1900 las discusiones sobre Nietzsche giran sobre todo alrededor del poder liberador del individualismo y de su más que posible afinidad con Marx. Este individualismo no egoísta parece presentarse como clave de autosalvación del artista y del ser humano.

Paul Böckman describe el cambio de signo que impulsa la filosofía de Nietzsche del siguiente modo: “El arte recibe una función para la vida misma, se convierte en el medio por el cual el ser humano salva la vida, a través del cual la voluntad, como poder que hace plena la vida, mantiene su creación en el ser y constriñe a seguir viviendo”<sup>8</sup>. Böckmann señala también que en ese momento parecía que se tenía que retornar a tareas anteriores porque la poesía del siglo XIX no había sabido darle un sentido a la del nuestro. Para Nietzsche se trata, ante todo, del problema de la *educación*, superar los tiempos de Goethe. Y su principio es el mismo que para Schiller, *educación* es más que un simple aprender, es la aplicación del arte a la realidad de la vida. Pero Nietzsche va aún más lejos que sus ancestros “propone ver «la disciplina bajo el aspecto del arte, el arte, sin embargo, bajo el aspecto de la vida»”<sup>9</sup>.

Debemos partir por lo tanto de la siguiente premisa: Nietzsche es “El más grande acontecimiento en la Alemania espiritual desde Goethe y Hegel, el más agitador ... es por esto [por su fuerza y su ritmo] que es el maestro de una época literaria.”<sup>10</sup> Hemos dicho que hay muchas imágenes diferentes de Nietzsche, pero esto no quiere decir que no podamos señalar lugares comunes que identifican a toda una generación. Si algo es determinante para la creación artística de nuestro siglo es precisamente la apertura producida por la filosofía de Nietzsche, que se cifra en una concepción nueva de la vida y de sus posibilidades.

Nietzsche, esto es, su arrolladora personalidad literaria no podía pasar de largo sin transformarlo todo a su alrededor. Los grandes pensadores no son sólo producto de su propia



cultura, ni tampoco simples efectos de ella: “Son la expresión avanzada de una cultura; en ellos se dibuja lo que forma atmósfera y fluido, impulso e intuición, posibilidad; ellos no son sólo ejemplos, sino protoejemplos, materialización de los impulsos vitales que sin ellos se perderían y se evaporarían.”<sup>11</sup>

Para Nietzsche, se trata sobre todo, de exponer la vida no metódicamente, sino de manera expresiva y sugerente. Lo auténticamente importante de su polémica visión de los griegos es la primera formulación de la filosofía de Nietzsche: su intuición y su experiencia de la vida y de la muerte como algo unitario, su descubrimiento de la dualidad Apolo/Dioniso. Este hallazgo proporciona una nueva forma de mirar la vida que a partir de entonces se convierte en paradigma para la creación literaria, la vida deja de ser transparente, se convierte en un claroscuro de fronteras no limitadas. Las dualidades críticas Dolor/Alegría, Luz/Sombra, pasan a ser parte de la experiencia reflexiva de toda una generación de escritores. Éstos conciben el mundo como algo no transparente, y la vida ya no puede ser explicada, sino que tan sólo puede ser mostrada, representada, en toda su problematicidad. Es al fin y al cabo la renuncia a todo lo sistemático, a toda siesta filosófica.

La influencia del pensamiento de Nietzsche en la literatura es un hecho indudable, pero también muy complejo. Aquí se pretende salvar esa dificultad proponiendo el “influjo Nietzsche” como fenómeno general de una época que marca un antes y un después en la literatura y que fractura internamente los proyectos literarios y artísticos en dos grupos identificables y hasta antagónicos: por un lado tenemos aquellos que se quedaron en el Nietzsche del diagnóstico sobre el nihilismo y la decadencia y que aquí llamaremos “restauradores”, y otros que veían en la filosofía de la vida una estrategia para la superación de la época.

La reflexión literaria se sitúa después de Nietzsche en el espacio de la nada, de la ruina y del vacío. Allí donde se pierde el centro, en el afuera de lo social, donde se suspenden los juicios morales impuestos y se pone a prueba la verdad de la sociedad, nada es porque deba ser así. Nietzsche afirma un nuevo espacio para la creación: las posibilidades de la propia vida, la eterna necesidad humana de experimentar y la sabiduría de que nada hay sólido bajo los pies.

El pensamiento de Nietzsche es fragmentario, pero es cierto que “cuanto más extenso y fragmentario se presenta, más grandioso exigirá ser considerado como una totalidad en este mundo desgarrado.”<sup>12</sup> No podría ser de otro modo un intelecto que imagina fielmente el mundo, ya que este mismo se presenta como fragmentario y disuelto tanto en los discursos científicos como sociales. El pensamiento de Nietzsche no es sistemático. Pero precisamente eso es lo que otorga todo su poder a una filosofía que pretende *mimetizarse* y ser fiel con la vida. No con la vida *artificial* producto de lo humano, sino con la vida como fenómeno total del existir. Igual que la propia vida, el discurrir reflexivo de Nietzsche se nos presenta aforísticamente como un todo. El aforismo es la herramienta que permite al ser humano comprender mejor, porque el mismo pensamiento, la propia reflexión humana diaria se va construyendo a base aforismos. Éstos se entrelazan como si se tratase de una madeja

de lana con varios extremos, en la que se pueden ver las puntas que en realidad son los extremos de un mismo hilo. Este hilo temático al que nos referimos es la *décadence* y su posible *superación*.

El fenómeno Nietzsche no es sólo un viaje de ida, una sombra que se extiende sobre la experiencia cultural, sino que se trata más bien de una interrelación entre todos los elementos. Nietzsche interviene transformando las formas del pensamiento y de la escritura, y éstas, a su vez, moldean una imagen del hombre y del pensador que poco a poco se convierte en fundamento y base de discusiones trascendentales sobre la época y sus necesidades. Aquel fenómeno fue para su generación como un terremoto cuyas grietas forman parte sustancial de la creación artística y, ¿por qué no decirlo?, de la vida.

“La obra de Friedrich Nietzsche es un monólogo solitario... Un monólogo que se renueva sólo en sí mismo, una llama que se alimenta a sí misma...”<sup>13</sup>. Es esta subjetividad la que se traslada a toda esa generación. En este momento no nos interesa tanto su propia obra como la serie de figuras que las recepciones ponen en funcionamiento y que se extienden como un virus por todo el cuerpo de la cultura alemana. “Naturalistas y exnaturalistas, neorománticos y neoclasicistas y narradores conservadores resultaron fascinados por Nietzsche al menos durante un tiempo...”<sup>14</sup>. El escritor del siglo XX crece ya inmerso en la confrontación cultural con Nietzsche. La discusión alrededor de éste acaba por determinar todas las formas centrales y marginales de pensamiento y creación.

Para Walter Kaufmann Nietzsche opera “sobre los escritores alemanes del cambio de siglo... sobre todo como fenómeno global, en el que el artista ve anticipadamente su posición y su postura frente a la sociedad.”<sup>15</sup> Es por ello que Nietzsche funciona, como ha dicho Habermas<sup>16</sup>, como plataforma giratoria de toda la modernidad. Para él se trataba en primer lugar de la situación fundamental del hombre, que intenta vivir y superar la decadencia a través de una nueva forma de creación estética, interpretando la crisis del fin de siglo en sus propias carnes. Su obra le propone como *diagnosticador de la época* y como médico de un organismo enfermo. Nietzsche se defendía contra esa enfermedad y contra las formas de ésta para acabar sirviendo a la experiencia como ejemplo y guía crítica de la modernidad. Gottfried Benn describe su figura con las siguientes palabras: “Él es, como se ve cada vez más claro, el más grande gigante desde la época de Goethe... Podría añadir que para mi generación fue el terremoto de la época, y desde Lutero el más grande genio de la lengua.”<sup>17</sup> La literatura aprende a mirarse en el pensamiento de Nietzsche. Y aprende con él que ese nuevo complejo de experiencias, que empieza a desarrollarse con el conocimiento de la imagen y del ejemplo del filósofo, determina la evolución hacia una nueva forma de considerar la creación literaria y su función y que, sobre todo, se dirige a la reinención de la vida. Nietzsche cuestiona cada forma de pensar y de actuar, y sobre todo transforma los modos y maneras de la escritura y de la autoreflexión.

El hombre, debido a su carácter fragmentario, se convierte en un ser complicado, imposible de reducir o sistematizar en sus formas de vivir. Nietzsche descubre la complejidad del hombre, de la vida, de la historia. Sólo se puede entender “la vida” desde la perspectiva

de lo fragmentario, lo temporal, lo finito y lo marginal. Nietzsche significa el espejo de la decadencia, de todo lo que se ha vendido al ser humano como absoluto, y que ahora es desenmascarado, haciendo de su figura denuncia, por un lado, y ejemplo para las posibilidades de reemprender el camino que nos devuelva las ganas de vivir como creadores.

Es necesario recalcar el carácter educador del temperamento y de la obra de Nietzsche. Aunque no se trataba para él de crear escuela, sino, más bien, la pretensión de mostrar la vida tal y como es, “quería discípulos, no alumnos”<sup>18</sup>. Su obra está dirigida precisamente a aquellos que están excluidos de la vida política, de la vida de la acción, quizás a la búsqueda de un ideal. “Nietzsche fue el gran marginal, que desde su situación especial veía más profundo que los ideólogos oficiales”<sup>19</sup>. Nietzsche sirve sobre todo de ejemplo. Su immoralismo es sobre todo la clave para la necesaria *autosuperación* de todas las hipócritas *bondades*, “él supera sin estoicismo y afirma sin salvación”<sup>20</sup>, y eso es precisamente lo que le aleja de los héroes de su generación.

Ese ejemplo provoca la reivindicación de la primacía del derecho de creación desde la perspectiva de la vida, de su conocimiento y conciencia. Y esta consideración atraviesa toda una generación de escritores determinando una nueva manera de ver al hombre, a la sociedad y a sus interrelaciones. La vida, desde la perspectiva de la “muerte de dios”, empieza ahora a tener un valor que no había tenido hasta entonces, porque el mismo creador y las esperanzas de trascendencia se lo quitaban, “la poesía debe darse a conocer en su esencia, en su rendimiento ante este primado de la vida *y así salir del espacio de la época de Goethe*”<sup>21</sup>.

Hablamos de una época en la que la inquietud se estaba apoderando de una sociedad en constante transformación. Faltaba una literatura, y un arte, capaz de representar todo lo que estaba ocurriendo en la vida del ser humano. La creación se movía más en formas trasnochadas y raídas, faltaba la esencia poética de la época. Así nace la *décadence-Literatur* como reacción estética contra la sociedad industrializada. Durante los años 80 persistirá esa carencia de expresión de la nueva época que sirviera de gesto convincente de una cultura que se tambaleaba entre restauración, imposible y decadente, y nuevos proyectos, que parecían inviables. Es a partir de 1889 cuando aparecen una serie de obras que marcan los intentos de inicio de una nueva era literaria para Alemania. Entre los impulsos que juegan en la época tenemos que señalar la influencia de la literatura francesa y rusa por un lado y, sobre todo, el *influjo-Nietzsche* por otro. Naturalismo, impresionismo, neoclasicismo, expresionismo... esos vaivenes de grupos y programas nos dan idea de aquella necesidad imperante de revisar las formas del arte. “Desde que Alemania ha comenzado a entender a Nietzsche la demanda de valores más altos y de una nueva y profunda honestidad ha sido silenciada por los escritos de la última generación”<sup>22</sup>. Y es que “Nietzsche ha tenido el efecto de un virus para algunos, y el de una vitamina para otros.”<sup>23</sup>. Un virus porque les ha hecho enfermar, una vitamina que les ha dado vida y ganas de crear. Hans Kaufmann

habla en la introducción de su libro sobre la historia de literatura alemana de “extensión epidémica”<sup>24</sup> de la recepción de Nietzsche.

Podemos hablar sin duda de un antes y un después de Nietzsche. Es lo mismo que decir que el concepto que el artista tiene de sí mismo y de su capacidad de reflexión y de acción se ha partido en dos con la aparición de unos conceptos nuevos y distorsionantes que comprometen al escritor. El efecto al que nos referimos ya lo hemos descrito más arriba, se trata de esa dialéctica entre conocimiento y vida, “Para Nietzsche verdadero es todo conocimiento. Esto es, cualquier conocimiento útil a la vida no es sólo verdadero, es también bueno.”<sup>25</sup> La crítica de la cultura supone consideraciones sobre el papel del arte bajo el signo de la vida. “Entre los ideólogos de mayor efecto literario de la última década del siglo XIX, hay que nombrar en primer lugar a Friedrich Nietzsche (1844-1900) ...El influjo que se extendió internacionalmente (Francia, Italia, Rusia, Escandinavia) era un síntoma esencial de que acababa de empezar un nuevo periodo.”<sup>26</sup> Ha empezado una nueva época. No se puede tratar de entender la influencia del filósofo como una intervención texto a texto. Ese influjo se extiende en toda Europa como un *virus* para algunos que no ven la posibilidad de superación inmediata de la época, pero también como una *vitamina* necesaria que puede sanar un cuerpo enfermo que es toda la cultura occidental. Su Zarathustra es a la vez un artista y un crítico. La afirmación de la vida como programa estético funciona a través del *vacío* en el ser humano de todo significado y contenido social. “La estética individualista se convirtió en norma ética.”<sup>27</sup>

Como vemos es difícil aceptar que se trata sólo de paralelismos intertextuales. Pues Nietzsche, como diagnosticador y médico, es un punto y aparte entre la tradición y la nueva literatura surgida del cambio de siglo. Para nosotros, lo que Nietzsche proporciona a la juventud alemana es para unos un diagnóstico y para otros la fuerza vital creadora de aquél que quiere superarse a sí mismo. “La necesidad de autoestima que se extiende desde Nietzsche cada vez más ampliamente es el signo de identidad de la situación de la consciencia en 1900.”<sup>28</sup>

Si Goethe intentaba abandonar el *Sturm und Drang* hacia una nueva armonía, Nietzsche intenta abandonar el equilibrio y la calma para adentrarse sin miedos en el radicalismo y la revolución. Todo lo contrario que los clásicos alemanes. “La ruptura con la tradición se hizo consciente sobre todo a través de Nietzsche, que reivindicó y exigió con pasión el levantamiento de la trascendencia exhausta que los lazos religiosos habían rescatado y que él quería destruir para trasladar la orientación del ser humano a este lado puro.”<sup>29</sup> Ese vitalismo nace de una necesidad, el arte, que se convierte para él en *afirmación de la vida*, superación de toda forma negadora de la vida que no permite a ésta su ascenso y mejora. Estas formas negativas tienen nombres propios, la religión, la moral y la filosofía de la época de Nietzsche son formas decadentes del ser humano, el movimiento contrario es el arte que ama la vida. Lo bueno es por lo tanto todo lo sano, fuerte, lleno de energía; lo malo es lo enfermo, lo débil, la virtud, la paciencia, la compasión, la resignación, el cristianismo. Nietzsche hirió de muerte al cristianismo al desacreditar el sentimiento de





la religiosidad sobre la base del criterio de la vida, genealógicamente, convirtiendo al arte en un compromiso ético fundamental. “Nietzsche es un volcán, que ha cambiado tanto la apariencia de esta tierra que no necesita ya de la búsqueda y la investigación para hacer presente el pasado”.<sup>30</sup>

Helmut Rehder expone sistemáticamente en su “*Nietzsche and his place in german literature*”<sup>31</sup> los diversos impulsos que Nietzsche ejerce sobre la experiencia de aquella generación. La clasificación de Helmut Rehder es compleja y detallada. Aquí no nos interesa reproducirla en su totalidad, pero sí estructurar esos impulsos en dos grandes vertientes que nos servirán para dibujar el mapa de la época. Por un lado tenemos su diagnóstico de la decadencia. Por otro el impulso hacia la experimentación. El primero sirve a todos, es el lugar común de la literatura alrededor de 1900. El segundo sólo es adquirido por algunos, y este es el impulso que recogerán la vanguardias.



## 1.1. Habitar un mundo que se descompone

Llegaba el día del definitivo destronamiento de aquella moral caduca, de la experiencia de la contradicción entre ideal y vida, esto es “entre normas de comportamiento y *praxis* capitalista”<sup>32</sup>. El problema más urgente consistía ahora en que el individuo aprendiera a vivir coherentemente en la sociedad moderna, inmerso en la masa, este problema se presentaba incluso más urgente que el de la *educación*. Al examinar los principios morales de nuestro siglo, Nietzsche descubre el nihilismo en una doble vertiente, como la cabeza de Jano. Por un lado, es una constatación, es el destino de occidente, “los ideales se profesan, pero no se toman en serio”<sup>33</sup>. Desde Platón, cree Nietzsche, el hombre se ha acostumbrado a evaluar la vida en términos de un mundo ideal más allá del real. Según Nietzsche estos valores son ficciones humanas creadas para justificar acciones antropomórficas y políticas con la función de subordinar los instintos y ponerlos al servicio del poder. El poder, un sistema que se pretende racional, busca y propone conceptos de *unidad, absoluto, verdad...* para subyugar los instintos vitales a la esfera de sus intereses. La historia misma se ha convertido en una herramienta del poder. Proporciona un sistema humano de conceptos para explicar o justificar hechos que parecían incomprensibles en el momento de su aparición, y con ello justificar nuestra propia historia, como si no hubiera podido suceder de otra manera. Ahora esa manera de explicar la historia del hombre y de determinar la moral humana, se presenta como ficción, se mantienen sus formas, pero no la creencia en ellas.

El nihilismo es el destino de Europa, pero también es un punto final-inicial, un arma para defenderse y protegerse ante la hipocresía de los valores. Por eso él no es un nihilista, al contrario, su lucha se dirige contra el filisteísmo de su tiempo, e “intenta establecer frente al nihilismo una nueva filosofía de los valores,...”<sup>34</sup> El nihilismo es, por lo tanto, el punto de llegada de la teología occidental, pero se convierte, con Nietzsche, en un punto de partida necesario para toda forma de pensamiento, para la reivindicación de nuevos valores. Él no quiere cambiar el mundo, sino aprender a habitar el nihilismo, esto es, descubrir su auténtica naturaleza humana. La literatura a partir de aquí será nihilismo creador.

Nietzsche usa también el concepto *décadence* en dos sentidos, uno positivo y otro negativo. A una época de esplendor siempre sigue una caída de los valores dominantes,

y la enseñanza que se deriva de ello es que nada estable dura eternamente, que todo está condenado a desaparecer o a cambiar de forma. La vida se rebela contra el estancamiento en el sistema. Nietzsche lo interpreta del siguiente modo: la decadencia de todos los sistemas de valores nos pone sobre la pista de que cualquier intento de absolutización carece de todo sentido. Al hombre, y su historia, debe observársele desde una perspectiva más real, más práctica, desde el conocimiento de la temporalidad y finitud de todo lo humano.

El término *décadence* lo toma Nietzsche directamente de Paul Bourget<sup>35</sup>. Podemos, no obstante, estar seguros de que él es el primero que aplica un diagnóstico del Nihilismo a la misma época de la decadencia que posibilita al escritor conocimiento del mismo ser humano. Ya desde los primeros escritos sobre crítica de la cultura, las *Unzeitgemäße Betrachtungen*, se refleja en la obra de Nietzsche su preocupación por este problema. Los síntomas los describe incluso antes de éstas obras de muy diferentes maneras y con distintos nombres<sup>36</sup>. En un principio Nietzsche aplicará el término a cuestiones de estilo musical, de ritmo, sobre todo en relación a los conceptos de *romanticismo*, *clasicismo*, y a la música de Wagner. Pero lo que más nos interesa aquí es su consideración del *hundimiento del sentido melódico*, tan patente en el *Tristan*, como el síntoma de la enfermedad de todo el arte y en general de la cultura occidental. Heinrich Mann será el primero en aplicar el análisis de Nietzsche al problema de la política. Esto quiere decir que el análisis de la decadencia artística es aplicable a toda la vida cultural y social. La decadencia en el arte, en la música (Wagner) y sobre todo en la literatura (Baudelaire), constatados por Bourget y por Nietzsche es sólo un aspecto parcial de la decadencia general de los mitos sobre los que se sustenta todas las formas de vida de Alemania, “es un típico síntoma de decadencia, una muestra de que la vida se ha retirado de la totalidad y se hace suntuoso en los detalles”<sup>37</sup>.

Paul Bourget comienza así un texto en el que define el estilo de la *décadence*: “Con la palabra *décadence*, se quiere designar la edad de una sociedad que produce un número demasiado corto de individuos dispuestos al trabajo de la vida común. Una sociedad debe ser similar a un organismo. Como un organismo, en efecto, se articula en una federación de organismos más pequeños, que se articulan ellos mismos en una federación de células. El individuo es la célula social. Para que el organismo total funcione con energía es necesario que los organismos más pequeños funcionen con energía, pero con una energía subordinada, y para que estos organismos más pequeños funcionen ellos mismos con energía, es necesario que sus células componentes funcionen con energía, pero con una energía subordinada. Si la energía de las células se vuelven independientes, los organismos que componen el organismo total cesan paralelamente de subordinar su energía a la energía total, y la anarquía que se establece constituye la decadencia del conjunto.”<sup>38</sup>

Sin duda Nietzsche lo conocía y le hizo un profundo efecto la analogía. Ésta aparece en muchos lugares: El análisis lo aplica a la música de Wagner, a la obra de Baudelaire (ver *Ecce Homo*) y a la sociedad, como por ejemplo en el aforismo 224 de *Menschliches alszu menschliches* del que hablaremos más adelante. La crítica a la música de Wagner, el típico *decadente*, el enfermo, que se desprende del escrito *Der Fall Wagner* (1888) se resume

en su óptica inquieta, en su obsesión por lo más pequeño, en la extensión del detalle. En *Jenseits von Gut und Böse* y *Genealogie der Moral* ya estaban constatados los síntomas de esa enfermedad. Pero ya en estos textos el interés de Nietzsche abandona el espacio estético y se centra más en el fenómeno moral, *moral de esclavo*, que desprecia y niega la vida. Una enfermedad cuyos rasgos describe de la siguiente manera: reniego de sí mismo, guerra contra los instintos y desarrollo de la compasión. En una palabra, la moral cristiana y el pesimismo schopenhauriano, los despreciadores de la vida. El cristianismo representa el miedo a todo lo nuevo, el hombre religioso es un enfermo de la decadencia cuya sintomatología viene descrita ya en las intempestivas. El hombre decadente es el hombre del pasado, que se desmorona bajo su recuerdo y se dedica a todo tipo de sufrimientos crueles, eso es la moral, la religión, la obsesión por la ascética cristiana, el gusano que ama el cadáver de su dios muerto y sueña con el paraíso (U.B. I 6). Este planteamiento convierte para todos a Nietzsche en *Diagnosticador de la época*.

Pero Nietzsche, dice Ernst Stadler en 1902, no es de aquellos que siguen encerrados en los errores del pasado, sino de aquellos como Giordano Bruno, Luther y el propio Cristo, que saben pensar mirando al futuro, que son capaces de hacer un llamamiento a la inteligencia y al valor: “Tened el valor de ser nuevos... El futuro os premiará..., pues todo verdadero arte sirve al futuro.”<sup>39</sup> Este poder anticipador del pensamiento del filósofo llama la atención de Heinrich Mann, que en 1919 escribe: “Nietzsche, como todo gran talento, ha anticipado un espíritu de la época en al menos diez años. Tanto su amoralística como su aristocratismo son frutos del año 1870.”<sup>40</sup>

Por eso les ha regalado un diagnóstico de la época, convirtiendo la enfermedad en objeto de representación, lo que ellos deberán aprovechar para hacer el viaje definitivo hacia la superación de la neurosis sin necesidad de recurrir a medios paliativos.

Como cualquier organismo que nace y llega a la plenitud, así es la vida humana, la vida de toda sociedad, de todo sistema de formas y de todo esquema de representaciones. Así como cualquier organismo sufre un debilitamiento en sus fuerzas vitales, así es todo lo que tiene que ver con el hombre. Nietzsche se convierte en el psicólogo de la decadencia. Para él, ésta es tan necesaria como la propia vida, porque él concibe la naturaleza en su nivel más real, esto es: como la gran destructora de toda existencia. La decadencia es una *necesidad de la vida*, y esta consideración atraviesa todo el sistema de formas de reflexión y creación de nuestro siglo. Pero al lado de esta necesidad existe también la obligación de afirmarla porque, ya lo hemos dicho, es un aspecto del fenómeno general de la vida. Afirmarla supone abrazar lo que de positivo hay en toda decadencia, y liberarse de la presión de la necesidad. Mejor es para el hombre querer la nada que no querer. Baudelaire, Rilke y el joven Hoffmannsthal son ejemplos de esta forma de mirar la decadencia, el amor a las ruinas. Ahora bien, el que la vida se renueve constantemente no parece servir para la vida individual. Para evitar el desconsuelo Sócrates, según Nietzsche, se inventó un concepto maldito, el alma, y en ese intento, él mismo provocó la decadencia. ¿Qué propone Nietzsche para vivir en la decadencia? Dos cosas: el individualismo, pero como liberación, como

perspectiva para la propia exigencia autodisciplinaria, y la concepción del arte desde la óptica de la vida, pero no el consuelo ni la reconciliación. “Él se opone a cualquier forma de dogmatismo.”<sup>41</sup> Porque según Nietzsche, el pensador serio no puede pasar por alto, y “mucho menos aceptar la discrepancia entre estructura real de la vida y las ficciones derivadas de prácticas del pasado”<sup>42</sup>. La decadencia no es otra cosa que la consecuencia necesaria de la época del nihilismo. Decadente es, por lo tanto, una sociedad que ha convertido los conceptos de *Vida y progreso* en puros *clichés* y no en motivaciones. Mientras se cree en la norma, existe una perfecta conjunción entre individuo y estado, pero desde el momento en el que el individuo sospecha de la inoperancia y falta de necesidad de la norma surge un conflicto irreconciliable que provoca el nacimiento y la exigencia de nuevos valores que ocupen el puesto de los anteriores para conseguir de nuevo el equilibrio. El mundo moderno se presenta para Nietzsche como una colección de valores éticos y normas morales que servían en el pasado porque de algún modo eran creídas; de otro modo, vivimos con prácticas del pasado pero con dudas del presente. Pero no se debe creer que la causa de la decadencia es precisamente la decadencia de las costumbres o la pérdida de libertad. Si fuera así la disciplina podría evitarla. La decadencia de las normas morales es una de las múltiples formas en las que se muestra la decadencia. Cuando la tradición humanista estableció el concepto de *Bildung* (formación y educación) como síntesis de antigüedad y cristianismo hizo sobrevivir los símbolos y los valores del mundo antiguo para los ideales de educación de occidente, con lo cual, “el clasicismo y su literatura, su arte y su filosofía comenzó el proceso de secularización de la ética cristiana.”<sup>43</sup> Ahora se mantienen las formas pero no las creencias que, para Nietzsche, deberían esconderse tras de ellas.

Eso es lo más despreciable de la sociedad occidental. La influencia de Nietzsche se mueve entre los dos polos de ser inspiración y guía crítica al mismo tiempo. La segunda es la denuncia de la decadencia, y la primera proporciona la manera de abandonarla. A los ojos de los movimientos juveniles hacia 1910, que podemos señalar como momento de explosión de las vanguardias, la obra de Nietzsche suponía la condena de la civilización moderna y de sus formas decadentes y burguesas pero más aún que eso, era el alentador del joven para crear un nuevo destino, que ahora le pertenecía como nunca antes.

Su análisis de la historia cultural de occidente y de la decadencia de los valores tiene por lo tanto dos caras. Nietzsche hace constatación del nihilismo y lo diagnostica, eso le convierte en último representante de la filosofía metafísica pero, a su vez, en *diagnosticador de la época*. Algunos se quedaron en este punto, no pudiendo ver las posibilidades de la superación. Pero ese mismo análisis sirve a otros para proponer el mismo nihilismo, destino de occidente, como punto de partida o condición previa para la construcción de un nuevo pensamiento capaz de representar de nuevo el mundo. Incluso la vanguardia querrá acelerar los procesos de *disolución* para tener las manos más libres para la *construcción*.

El análisis de la *décadence* y su superación tiene su reflejo en toda la literatura de principio de siglo, y, se mire desde el punto de vista que se mire, la crítica a la época siempre se piensa en sentido nietzscheano. Esta es la tesis que mantienen Wolfdietrich Rasch en su

libro *Die literarische Décadence um 1900* de 1986 y Franz Norbert Mennemeier en el texto *Literatur der Jahrhundertwende II* de 1988. Los textos a los que se remiten son los mismos que tratamos en las siguientes páginas: *Die Göttinnen* y *Die Jagd nach Liebe* de Heinrich Mann, *Buddenbrooks*, *Der Tod in Venedig* y *Zauberberg* de Thomas Mann, el *Malte* y las *Duineser Elegien* de Rilke, el *Törless* y *Der Mann ohne Eigenschaften* de Musil y las obras clave del expresionismo. Las obras de Heinrich Mann y las de Musil despliegan con fuerza un elemento muy importante que aparece siempre esbozado en todas las obras citadas, es la representación del *Freigeist* a través, sobre todo, del personaje principal. El paradigma es Ulrich, un hombre que vive el mundo con sentido de la posibilidad.

Como veremos a continuación los personajes de estas novelas son individuos que sufren profundamente las consecuencias de la enfermedad de la época. Y es aquí donde podemos decir que se parte en dos la influencia de Nietzsche. Algunos de estos personajes son puras representaciones muy hábiles de la situación, pero otros representan también el esfuerzo por superarla a través de la experimentación sobre sí mismos. Los primeros serían representantes de la nostalgia del pasado, los segundos lo serían del viaje incierto de la vanguardia, una nostalgia de futuro.

Lo que convierte a Nietzsche en algo tan significativo para autores como Thomas Mann o Hermann Hesse no es sólo su carácter de profeta del Superhombre o de abogado del irracionalismo dionisiaco, sino su psicología de la decadencia, que no es otra cosa que la crítica a dos conceptos: Razón y Progreso, “el alemán debiera conquistar finalmente un nuevo gesto” advierte Stefan George<sup>44</sup>. No sería correcto decir que Nietzsche desprecia estas dos palabras. Lo que a Nietzsche le molesta es que el hombre moderno se atreva a hablar de progreso o de razón o incluso de civilización cuando en realidad no hay ni un sólo indicio de que el hombre vaya hacia mejor. Cuando Nietzsche habla de *transformación* no lo hace en el sentido que cree Fontane de ese nuevo orden social que Alemania necesita<sup>45</sup>. *Transformación* significa para Nietzsche la lucha decidida contra todo impulso hacia un *orden social mejor*, contra toda explotación u opresión, y por ello, la meta es el desarrollo particular.

El hombre ha acabado despreciando la vida, los instintos, el ritmo, lo natural y sin embargo habla de progreso; la sociedad moderna desprecia cualquier moral que no se base en lo sobrenatural, lo extraterrestre, y sin embargo, sin vergüenza y sin despecho habla de *Razón*, Heráclito, Parménides, merecían más crédito. Lo que tenemos es miedo, debilidad, ¿acaso los héroes griegos no se rendían a su destino? nosotros despreciamos y tememos hasta lo más natural, incluso nuestra propia muerte, como si de un castigo divino, supraterrrenal, se tratara. Para Nietzsche, la razón debe ayudar a vivir y a morir con la dignidad y el valor suficientes, sin miedos. El progreso de una sociedad se debe medir por su capacidad de proporcionar a los individuos los medios y la educación necesarios para vivir en el único mundo que existe: El reino mineral.

“Nietzsche golpea sobre la historia, su tarea esencial es criticar lo que ha llegado a ser, pero no niega la necesidad del llegar a ser. Lo que ha sucedido era bueno porque era

necesario que así sucediera, pero hoy es igualmente necesario entender que la humanidad sólo ha hecho tonterías<sup>746</sup>.

En 1930 está claro para Rudolf Kayser cuál ha sido el papel de Nietzsche en la historia de la literatura alemana: “Pero nosotros vemos enjuiciando críticamente, la inmensa tarea y su heroica plenitud: *la superación del siglo diecinueve*.”<sup>747</sup> Con su diagnóstico del nihilismo, destino de occidente, Nietzsche se convierte en una figura clave que propone al espíritu creador de la literatura del principio de siglo un lenguaje nuevo y liberador e inaugura una escena más aliviada de viejos sistemas, “Entusiasmo y alma que ese lenguaje empezó a liberarnos del mohoso filisteísmo educativo, del moralismo, del historicismo, de los ideales muertos.”<sup>748</sup>

El escepticismo no debe ser entendido, según Rudolf Kayser como un método, sino como *instinto espiritual*<sup>749</sup>, el único posible y el único fructífero posicionamiento del escritor ante la moral y la historia. Hugo Ball anota en su diario el día 28 de noviembre de 1916 a raíz de una lectura de Nietzsche que los hombres y las naciones naturales no tienen rostro, que sus cara, su forma y su espíritu se han convertido en máscaras. Y continúa: “Nietzsche, que ha descubierto el rostro natural de la nación era un gran psicólogo y no pudo encontrar ningún fundamento de la alemanidad, porque la naturaleza como tal no tiene fundamento.”<sup>750</sup>

Se trata de aplicar ahora el diagnóstico de Nietzsche a la nueva situación del ser humano y de la sociedad que ha asesinado a dios y que no puede creer ya más en un posible sustituto. Incluso si se admite, dirá Dehmel, la principal *enseñanza* de Nietzsche que consiste precisamente en un “no me sigáis, haced vuestro propio camino” la cultura no puede desprenderse definitivamente de él: “Este dios ha sido «deshecho» por Nietzsche, él ha superado ese cristianismo, cuya teoría del sacrificio podría determinar mejor la humanidad... Esto sólo se puede expresar convincentemente, no a través de la teoría o la prédica, sino sólo a través de la representación artística, precisamente como expresión del vivir corporal...”<sup>751</sup>

Como dice Heidegger, Nietzsche no ha matado a Dios, el análisis del nihilismo no es exactamente una teoría, es una constatación, y por eso no es algo que se pueda o deba enseñar, sino sólo mostrar, representar. Toda la literatura, dirá Thomas Mann en 1918 ha aprendido a escribir con él, y añade: “Sucedió en su escuela que uno se habituó a hacer correr juntos el concepto de artista y el del conocimiento, de manera que las fronteras entre arte y crítica se confundían”.<sup>752</sup>

De esta manera, el concepto de decadencia elaborado por el diagnóstico de Nietzsche actuó como el telón de fondo, una decoración trasera que todo lo envuelve y que no cambia durante el desarrollo de la acción, como una metafísica sin dios que al ser representada se hace cada vez más vulnerable, más entendible, más constatada y más humana: “en diciembre conocí los bocetos de «Willen zur Macht» de Nietzsche... Significan para mí la apertura violenta del espíritu humano, que yo conozco. No creo que ningún otro ser humano haya sabido mirar tan profundamente como el Nietzsche de este libro.”<sup>753</sup>



“Para entender Nietzsche y el expresionismo - comenta Silvio Vietta - no basta con la teoría del *Übermensch* o la del nuevo hombre. El subjetivismo parcial de esta teoría es reacción contra la experiencia de extrañamiento y disociación, es el intento de recuperar substancia perdida.”<sup>54</sup> Vietta se remite a las palabras de R. Hinton Thomas: “Cuanto más se experimenta en uno mismo la caída, más patética es la proclamación de la voluntad de una victoria final. Ambos aspectos son complementarios.”<sup>55</sup>



## 1.2. En torno a la vida y sus posibilidades

Sin duda la obra que más impacto produjo en la escena literaria de Alemania, desde los años 70 en adelante y por razones de todo tipo, fue *Geburt der Tragödie*. Andrés Sánchez Pascual resume en la introducción a la versión española del texto con gran acierto el efecto que la obra tuvo en el alma alemana. Allí se nos propone dejar a un lado a Wagner, a Schopenhauer, a la nueva y ansiada mitología germánica. Incluso no importa el análisis de los poetas griegos, ni siquiera lo que Nietzsche dice sobre los dioses hermanos, “Quedémonos con lo único importante, lo que Nietzsche dice sobre la vida”<sup>56</sup>. Es ese discurso sobre la vida, la muerte, el dolor y la aniquilación de las individuaciones que emanan de la vida lo verdaderamente importante. Las lecturas posteriores de Nietzsche estarán marcadas irremediabilmente por esa conquista. Y por ello toda la producción literaria después de Nietzsche, “¡Es imposible después de Nietzsche escribir como antes de él! A ver si lo comprenden de una vez nuestros *neorománticos* y *neoclasticistas*”<sup>57</sup>, dirá Johannes Schlaf en 1907. Pero no se trata sólo de su lenguaje “tan grande, tan especial, tan nuevo, tan particular”<sup>58</sup>, sino de cómo emana ese vitalismo que da Nietzsche a sus obras, como advierte el libro de Bertram<sup>59</sup>.

¿Qué podemos sacar del Nihilismo? Lublinski se da cuenta en 1909 de la centralidad del concepto de *vida* para la filosofía de Nietzsche, y de la necesidad de revolverse contra Schopenhauer, que había vaciado esta palabra insultándola. Para Nietzsche la vida era su religión, su metafísica, y en su boca esta palabra sonaba igual que la palabra *Dios* para un beato<sup>60</sup>. A nadie puede escapársele que el rescate de Dioniso para la cultura alemana tenía que ver mucho con la reinención del grandioso fenómeno de la vida. Así lo ve Rilke ya en 1900: “La vida dionisiaca es un ilimitado vivir en todas las cosas...”<sup>61</sup>

Aquí juega un papel muy importante la figura del *Übermensch*. El malentendido de las dos últimas décadas del siglo anterior consistía precisamente en la interpretación de la postura del *Übermensch* respecto a la vida. El joven alemán creía que despreciar la vida de los demás elevaba la propia, así se transformaba en un libertino absurdo y decadente. Pero con el paso de los años el individualismo y el immoralismo se convierten en autodisciplina ética cuya razón de ser es la defensa de la vida frente a sus morales despreciadores.

Ese immoralismo estructura la más profunda transgresión presente desde la filosofía de Nietzsche en toda la producción artística del siglo XX, se trata de la reivindicación del cuerpo, la vida del aquí, de los sentidos frente a los defensores de la otra vida, la del más allá, la del alma platónico-cristiana. Para Salomo Friedlander en 1911, la gran conquista de la filosofía nietzscheana es precisamente la recuperación del amor a la vida y a la tierra y convertir éstas en un valor como el mismo Dios, cosa que el propio Kant no se había atrevido a hacer: “El valor de todos los valores, la idea de todas las ideas, Dios, si se quiere, no fue desvalorizado, desdivinizado, desidealizado por Nietzsche, sino mundanizado – todo lo contrario que el panteísmo.”<sup>62</sup> Por eso, defender la vida es también defender la tierra, el cuerpo y sus placeres, pero aceptando una *autodisciplina dionisiaca y apolínea*, esto es, humana<sup>63</sup>. Bertram lo había dicho en 1918. Para él Nietzsche se va a convertir en leyenda por su efecto vitalista, por su dinámica incomparable de transformación eterna. Rudolf Kayser comparte esta idea de la personalidad de Nietzsche como leyenda con toda su generación<sup>64</sup>.

Para Lublinski o para Thomas Mann la generación posterior a ellos es la que podrá disfrutar del legado nietzscheano, porque ellos, los nacidos a final de siglo no se pueden desprender completamente de la tradición y Nietzsche estaba demasiado cerca. Sin embargo para ellos, los adolescentes de 1909 sí pueden porque poseen ya su afirmación de la tierra y del cuerpo, su renuncia a lo espiritual, su gran salud y su claridad mundana<sup>65</sup>. Sin duda se equivocaron.

Frente al estatismo del siglo XIX Nietzsche propone el dinamismo eterno. Frente a la obsesión por sistematizar el mundo Nietzsche propone considerarlo en toda su problemática. Y frente a la violencia reactiva de la religión y de la razón Nietzsche, Zarathustra, propone la liberación de las fuerzas vitales que dan sentido a la vida. “En una palabra, la vida misma, lo cotidiano terrenal, las cosas más cercanas deben recuperar toda la terribles y celestiales delicias que el vampiro del idealismo les ha succionado. Esto es la primera obra de Nietzsche.”<sup>66</sup>

Hay que ser amigo de la necesidad. Hay que vivir inmersos en la nueva lógica inmoral del eterno retorno del autoanálisis, del *saber*, que consiste en *poder* liberarse, *querer* las posibilidades, y *vivir*las hasta el límite, siempre dispuestos a retornar eternamente al punto de partida, que somos nosotros mismos. Hay que ser amigos también del lado oscuro de la vida, la muerte: “El acento de todo el libro está sobre la ciencia como una sabiduría de la vida y de la muerte que resuena fuerte y decididamente en un valiente «paz en la tierra», pero con un tono bajo serio y reflexivo.”<sup>67</sup> Ser grandes, ser uno mismo. *Übermensch* no significa otra cosa que aceptar esa lógica simple y natural del existir que consiste en la eterna dinámica de vivir para morir, morir para que otros vivan. Y entre medias es donde está el pobre ser humano, el único animal que ha creído poder burlar a la muerte, pero que ahora sufre la vomitona de una gran y estúpida comilona de arrogancia que ha durado más de dos mil años. Salomo Friedlander puede que sea de los autores que con más vehemencia supo ver la importancia de este aspecto de la filosofía de Nietzsche. El libro de éste, según

Friedlander desprende un sorprendente rayo de entusiasmo primaveral que, piensa él, debería ser inyectado a todos los seres humanos: y el dios de Nietzsche es "la aventura de la vida"<sup>68</sup>.

Eso es la vida dionisiaca, la no necesidad de preguntarse por la propia existencia, la aventura de la vida, con sus riesgos, sus dolores, y su muerte, sobre todo su muerte. En 1921 volverá a escribir sobre Nietzsche. El tema que subyace a todo el artículo es precisamente la pasión de Nietzsche por este mundo y por esta vida frente al anhelo socrático y cristiano de un mundo ideal. También está presente en el texto la tendencia nietzscheana a una nihilista unión de todos los europeos: "Nietzsche ha convertido con toda la violencia de un giro brusco el alma cristiana en mundo; esto es una revolución muy especial" que puede llegar a unir las naciones. Para Friedlander, Nietzsche es un idealista, pero un tipo de idealista de este mundo real y lo divino sólo puede estar dentro de cada uno de nosotros, pero sin caer por ello en la tentación de creernos por encima de todas las cosas. Por eso, concluirá el autor del artículo, el ser humano debe existir mirando al mundo, porque "Nietzsche nos da el auténtico concepto de la vitalidad creadora, de la voluntad."<sup>69</sup> Si lo sobrehumano ha fracasado para aceptar el mundo en su eterno claroscuro, sólo nos queda una cosa por hacer, se trata de humanizarlo, esto es, darle el sentido que tiene.

Para Hermann Bahr, la renuncia de Nietzsche a la salvación viene de la mano del gran anhelo de éste por vivir sumergido en la tensión, lo cual supone, como dice también Friedlander una vuelta de tuerca espectacular en el pensamiento alemán, pues supone una pasión que no quiere desprenderse de la sensibilidad ni del sentido de la no salvación<sup>70</sup>. Esta va a ser la tarea del arte. Exponer la necesidad de recuperar el concepto de vida dionisiaco que está en cada uno de nosotros para servir de puente a las nuevas generaciones. En el principio de siglo las mentes más despiertas saben que el *Übermensch* no puede ser realizado en el presente, pero que esa reivindicación de la vida es el punto de partida para un futuro mejor de Europa. Toda obra literaria está cruzada inmediatamente por esa idea. Se muestre como se muestre, la pregunta que más vale la pena es la pregunta por la vida, por sus límites, por sus formas. Reinhard Johannes Sorge lo dice muy claro en una carta a Reinhold Straßmann en 1911: "a la fantasía subyace una gran vivencia espiritual: ¡el «eterno retorno» de Nietzsche!"<sup>71</sup>

Su *Übermensch* se presenta a ellos como un espíritu liberado de todas las estructuras arbitrarias en las que el hombre moderno creía. Es lo mismo que decir: el hombre íntegro y natural que acepta heroicamente la vida tal como ésta es. Los poetas alemanes siempre han admirado la antigüedad como símbolo de simplicidad y originalidad, reflejo de la naturaleza humana. Nietzsche utiliza el mismo espejo, pero extrae la parte más pasional de lo griego, sustituye el reposo por el movimiento desenfrenado, de manera que el reflejo describe las formas problemáticas de la modernidad. Ahora se mueve todo en torno a lo inestable, la sociedad se convierte en *pueblo*, la contemplación en éxtasis, y las reglas en la búsqueda de lo vital. Sin ser original en la literatura alemana (los románticos ya habían subrayado la importancia de la parte nocturna de la vida), Nietzsche simpatiza con los dominados y los

oprimidos, todo ello sin querer invertir el esquema idealista de Hegel, y enfatiza sobre todo en lo negativo, en lo oculto por el poder fáctico. De este modo simpatiza con la voluntad de poder, esto es con el deseo que motiva a la existencia.

A partir de Nietzsche el ideal a perseguir es el de humanidad, y el hombre llamado a encontrarlo, a descubrirlo o a crearlo es el artista. Porque es él el único que puede resguardar la vida como valor por sí mismo. Pero para que el poeta llegue a ser lo que es llamado a ser ha de sufrir una transformación fundamental, ha de olvidar las instancias sobrehumanas (Goethe todavía entendía la naturaleza como el lenguaje de Dios), debe renunciar a considerar cada cosa, cada objeto de la naturaleza como legitimado y lleno de significado por sí mismo (*Ser y significar es uno* para Hofmannsthal), y ha de aprender a querer a sí mismo, a no mentirse y centrar sus afanes en el problema de la existencia: *conviértete en lo que eres*, sólo así se puede llegar al *Übermensch*, “pues lo que se transforma no es sólo el hombre, que se acerca cada vez más hacia la artificialidad desnaturalizada, sino que cambia el mundo interior del ser humano, la estructura de la consciencia.”<sup>72</sup>

El estímulo recibido de Nietzsche divide a los artistas en grupos, les diferencia su manera de considerarlo, interpretarlo, pero sobre todo, les diferencia la manera de concebir la búsqueda de la nueva humanidad: la acción inmediata (Heinrich Mann) o el humanismo vigilante (Thomas Mann); Nietzsche supo decir qué le faltaba a la nueva y necesaria literatura. En la literatura de vanguardia descubrimos que el impulso vitalista de Nietzsche se transfiere a la forma, al estilo y no sólo a los contenidos. Porque precisamente el arte es la madre del vitalismo de Nietzsche<sup>73</sup>. Es el que permite las posibilidades, el estimulante de la vida. La exaltación de la vida sólo puede reivindicarse desde la fuerza creadora y desde el estilo, su estructura y su lenguaje<sup>74</sup>, enardecido por las ganas de vida.

Es por ello la vida, su deterioro constante, su menosprecio, el abuso que el hombre de occidente ha hecho de ella, lo que según un diagnóstico aceptado por toda la generación ha llevado a la situación en que se encuentra Europa en torno a 1900. Aquel creer en los fantasmas de lo supraterráneo ha tenido como consecuencia que el hombre de occidente se olvidara de lo importante de la vida, la única, en el mundo de lo material. Ese desprecio por la vida intentaba situar al hombre lejos de su esencia natural. Nietzsche propone recuperar un concepto dionisiaco del existir porque es el constitutivo primordial del ser humano. Toda actividad humana, toda actitud reflexiva debe tener en cuenta ese hecho grandioso de la vida.

El *Übermensch* aparece ahora como destino del ser humano, pues no pretende resolver nada. *El hombre del ultra* es sólo el gran aceptador de sus propias miserias y bondades, aquel que no busca las excusas en ningún más allá, sino que le gusta ser buen vecino de las cosas más cercanas. Sería el creador de valores habitante del nihilismo, el pensador objetivo, el que respeta y ama la vida, que se quiere a sí mismo, y a todo lo que existe. La necesidad de devolverle a la vida el papel que el cristianismo le robó se va a representar de muchas maneras en la literatura. El expresionismo será sin duda el más duro. Reivindica muy intensamente el respeto al ser humano y el amor a la vida, así como la invención de



un nuevo tipo de humanidad, *el nuevo ser humano*, porque “El querido público no tenía ni idea de estas luchas y de las agitaciones, y veía sólo cómo su querida civilización recibía constantes golpes en la cara y se le ofrecía escarnio.”<sup>75</sup>

Es esa dualidad vida/muerte lo que mueve de una u otra manera a todos los personajes principales de las grandes novelas de principio de siglo. La mortalidad, la finitud, la incapacidad de ser más que puros seres humanos entra a formar parte de la escena y de la psicología de los personajes. La aceptación de esa condición es el punto de partida de sus reflexiones acerca del estar aquí. En el caso de Rilke su *ángel* es el anunciador de la finitud del hombre y estimula la necesidad de amar las cosas más cercanas.

Una vez que se conoce el origen de la enfermedad los jóvenes alemanes descubren la medicina necesaria para combatirla, es la *autosuperación*. Pero no concebida como un individualismo feroz que desprecia la existencia del “otro”, es simplemente la afirmación de la vida, de todo lo que ésta debe tener de disciplina y de dolor. Este es el punto de encuentro del *diagnosticador* y *psicólogo*, convertido ya en *médico* y *educador del siglo XX*, con la literatura. El *Übermensch* nietzscheano es el sueño urgente que provoca el vuelco en el signo de los tiempos para que Nietzsche y la literatura alemana se unan en la búsqueda de un sólo objetivo común: superar el siglo XIX.



### 1.3. Una generación en alta mar.

Nietzsche estaba en Sils-Maria a 6.000 pies de altura sobre el nivel del mar, pero mucho más alto aún sobre los seres humanos, su soledad estaba más allá del mundo, más allá de su propia vida...<sup>76</sup>, más allá del bien y del mal, sin tiempo<sup>77</sup> cuando se le reveló el eterno retorno y Zaratustra le pasó a su lado. Y fue así nos dice Lublinski como conquistó la consciencia de su gran tarea, para la que ya no le faltaron “el valor y el *pathos* de la soledad, la capacidad de martirio de los abandonados”<sup>78</sup>. Rilke siempre prefirió los lugares suspendidos sobre el abismo. La soledad necesaria para la creación aparece como tema en *Cartas a un joven poeta*<sup>79</sup> y en *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*<sup>80</sup>. Y en Duino, una antigua fortaleza suspendida sobre el mar unos setenta metros, el viento le susurró al oído un verso, el primero de las Elegías. Las Elegías muestran el sentido de inversión de los conceptos tradicionales, y funcionan “como programa de rebeldía contra el mundo recibido”<sup>81</sup>. Sólo los hombres que se cierran a lo externo, “cerrados a aceptar como propios el flujo de la existencia, en decisiva renuncia a toda *pseudo*autoridad como la familia, la religión, la patria, la profesión, las ataduras, sobre las que descansa la existencia, sólo tales hombres pueden comprender la realidad desde la realidad.”<sup>82</sup>

Musil, el solitario viviseccionador del espíritu que vive de noche bajo una capa de hielo de 100 metros de espesor<sup>83</sup>, someterá al joven Törless primero y a Ulrich más tarde a una suspensión parecida, al arrebatarles todas sus características como sujetos reconciliados.

Thomas Mann enviará al joven Hans Castorp a Davos-Platz, en el cantón suizo de los Grisones, a 1.600 metros sobre el nivel del mar, un lugar mágico donde el tiempo *no cuenta* y donde podrá vivir la experiencia de la decisión más fundamental de la vida de un hombre.

Herman Hesse, que por su parte prefirió siempre ser Suizo antes que aceptar la ciudadanía alemana<sup>84</sup>, concibe a Harry Haller como lo que él mismo era, un “lobo estepario”. En un mundo tan falto de dios, tan burgués, tan falto de fines, ¿sólo nos queda acaso ser como un Harry Haller, sólo unos pobres lobos esteparios?

En 1930 Rudolf Kayser está convencido de que lo que queda de Nietzsche es su leyenda, palabra que había usado ya Bertram en 1918, “la leyenda es la realidad histórica más

elevada” y esa leyenda es fuerte no sólo por sus pensamientos, sino por su obra completa y su personalidad, “por su música, por su fuerza revolucionaria, por su misión y su soledad.”<sup>85</sup>

En el cruce de siglos la vida del escritor se va a convertir en una vida más atrevida en tierra extraña, Nietzsche trataba de ayudar a formar un sistema nuevo, un nuevo orden basado en los derechos de la voluntad consciente.<sup>86</sup> El personaje de la novela no puede evitar ser un reflejo de esa situación, ya sea como representante de la decadencia o como hombre atípico que fuerza su reflexión hasta los límites de la locura. Nietzsche fue el guía y ejemplo de toda una generación, porque fue él el primero en vivir el momento de la escisión, emigrado lejos de la tierra sólida y firme, como sobre una barquichuela en alta mar. Suspendido sobre el abismo, allí se encuentra el punto de partida del *espíritu libre* como diagnosticador primero y constructor después.

Los personajes son representaciones, figuras de la crisis del siglo XX, vivida y anunciada por Nietzsche al final del XIX. Pero no todos ellos responden por igual a la situación. Esto mismo refleja una toma de posiciones con respecto al problema por parte del creador literario. Es común a toda esta generación de autores la representación de la decadencia, como escenario y como condición de los personajes. Éstos quedan atrapados, no pueden renunciar a ser sujetos de la metafísica y de la moral burguesa, incluso cuando son sus enemigos como el *lobo estepario* de Hesse. Son en unos casos individuos enfermos, egoístas, y resentidos o impotentes en otros. Siguen creyendo en definitiva que la pérdida de un punto firme central sobre el que apoyar sus vidas es una catástrofe, y están condenados conscientemente a su disolución como tales sujetos de la experiencia. Son hombres enfermos del nihilismo que se entregan pasivamente a las condiciones que les ha tocado vivir o que niegan reaccionaria e hipócritamente la evidencia de la inmediata disolución de su mundo. Ellos suponen la representación de dos estrategias diferentes dentro de la decadencia, unos que no hacen nada y otros que se empeñan en recuperar caminos para la conservación o restauración del mundo que se deshace a sus pies.

Pero hay otros personajes que convierten el nihilismo en la posibilidad de una necesaria y ansiada transformación. Estamos de acuerdo en que todos los personajes de los que hablaremos son, de una u otra manera, seres desgarrados, pero algunos son voluntarios entregados a una gran tarea, es decir, representantes de estrategias nuevas para la construcción de un nuevo sujeto para el siglo XX, un nuevo tipo de artista en definitiva, capaz de imaginar mundos posibles. Como veremos, a éstos les une el imperativo de situar en el centro de las categorías la afirmación de la vida, que “debe ser la alegría de la vida activa; el ser humano ya no debe ser el que busca, el que conoce, el que ordena, sino el que vive, el que crea, ese cuyos impulsos internos deben convertirse en actos de creación. La poesía de estos jóvenes seres humanos – se llamen activistas o expresionistas – debe ser una conquista patética, una descarga espiritual, una realización del ser más, del llegar a ser más.”<sup>87</sup>







## 2. Diagnósticos de la *decadencia*

### 2.1. Representación e insuperabilidad: Hesse y Mann

Hermann Hesse utiliza la representación explícita de la decadencia como enfermedad en *Steppenwolf* (1927). El nombre de Nietzsche aparece repetidas veces en las primeras páginas unido a las palabras “*decadencia*” y “enfermedad”. Las anotaciones de Harry Haller se nos presentan como fantasías patológicas de un pobre melancólico aislado, pero son en realidad un documento de la época. Si Haller es un enfermo mental o psíquico, su enfermedad no es la de un sólo individuo, sino la de todo un siglo, y sobre todo la neurosis de una generación entre dos mundos. Vivir entre dos épocas o dos culturas, nos enseña el pobre Haller, es el más grande de los dolores, un paseo por el infierno. Pero esa generación juega, afirma Haller, con una ventaja, y es que Nietzsche ya ha sufrido la experiencia antes que ellos, que gracias al gran diagnosticador pueden enfrentarse a ese caos.

Nietzsche va a servir a todos como psicólogo, guía y ejemplo hacia el nuevo espacio de la reflexión y de la representación, hacia la necesaria *transfiguración* de la que tanto habla Zaratustra, Hesse lo veía muy claro: “Se le ha llamado filósofo: pero es más un psicólogo...”<sup>88</sup> que ayuda a cruzar la puerta de los tiempos. Pero una vez que se cruza el umbral cada uno está sólo, en eso consiste el “¡conviértete en lo que eres!” del profeta<sup>89</sup>. Así lo ve Hermann Hesse tras la *gran guerra*. La importancia de Zaratustra radica precisamente en que enseña a cada hombre a ser eso y nada más que eso, un Zaratustra: “Zaratustra es el

ser humano, soy yo y eres tu. Zaratustra es el ser humano que buscáis en vosotros mismos... ¿Cómo pretendéis que se convierta en vuestra guía... Cuando Zaratustra os habla... Buscaos en vosotros mismos.”<sup>90</sup>

¿Pero qué significa entonces ser *nietzscheano*, o ser *Zaratustra*? Es para Hesse la receta justa para la superación del pesimismo y de la angustia del ser humano: “El mundo no está aquí para ser mejorado. Ni vosotros estáis aquí para ser mejorados. Estáis aquí para ser vosotros mismos”<sup>91</sup>. Pero aquí es importante la pregunta por el qué significa ser uno mismo. Hesse y Thomas Mann pertenecen a un grupo en el que el significado del llamamiento nietzscheano se reduce a aceptar la decadencia como signo de la época y condición insuperable, al menos inmediatamente, del ser humano. Pero para otros ese llegar a ser uno mismo consiste en una *transformación* necesaria, que se resume en la liquidación y eliminación del concepto de alma derivado del pesimismo de Schopenhauer. Nietzsche no le robó el alma al hombre europeo, sólo destapó su inoperancia para la vida, como dice Wolfshel Nietzsche encontró Europa en un momento en el que su espíritu estaba amenazado por la asfixia o por la sobrecarga de la superficialidad espiritual ...<sup>92</sup>

Esta va a ser la esencia del nuevo pensamiento crítico estético impulsado por Nietzsche, así lo describe Franz Clement en 1918 intentando establecer las claves del desastre. Para él Nietzsche es el primer *patético* del moderno, esto es: “El realismo era el principio enemigo por excelencia del patético “, el más grande y el más encantador,” por eso es también “el ayudante de un nuevo himno” que quiere la superación del alma artística pusilánime.. así fue como ese gesto del decir sí permitió que actuara como “auténtico arrebatado de la representación del mundo que expresó sus fuerzas en movimiento.”<sup>93</sup>

Stefan Zweig lo había llamado antes que Clementz, en 1909, *el nuevo pathos*, cuyas señas de identidad son “ganas, fuerza y voluntad de testimoniar el éxtasis”<sup>94</sup>. La experiencia de la soledad no debe ser una entrega a un diálogo sentimental de ésta destinada a voces bajas, sino que debe ser el camino para descubrir la propia energía, la llama de la palabra, de la vida inquieta, la poesía que deriva de este nuevo *pathos* no puede ser sensitiva y quejumbrosa, “no expresar un lamento personal, para que otro lo sienta, sino animado por la alegría, el entusiasmo, por la voluntad.”<sup>95</sup>

No hay duda de que el autor que describe con más profundidad e intensidad la burguesía decadente, enferma, del final de siglo es Thomas Mann. Para éste el tema del declive es una constante. Además, Mann conocía muy bien las condiciones de la época y de la burguesía. El padre de Heinrich y Thomas era comerciante, armador, burgomaestre y senador en Lübeck. La infancia de los cinco hermanos transcurre en la opulencia, pero un hecho va a cambiar la vida de la familia. Cuando Thomas contaba quince años, esto es en 1890, fallece el padre. Su esposa apenas puede salvar unas cuantas cosas del hundimiento económico, que ya se venía anunciando antes de la muerte del senador, y se ve forzada a trasladarse a Munich. Thomas se queda a terminar sus estudios en Lübeck. En 1894, al tiempo que trabajaba en las oficinas de una empresa de seguros, termina de escribir su primera novela *Fallen*. Sin duda es el antecedente de su primera gran obra y ya descubre su interés por

el tema de la decadencia. Los cuatro años siguientes van a ser muy importantes, pues es cuando visita las aulas de la universidad y lee a Nietzsche, *el psicólogo de la decadencia*, y a Schopenhauer, y por este orden. Por todo ello no es difícil adivinar la facilidad que encontró Thomas Mann para describir con tanta exactitud el declive económico y moral de una familia burguesa y de sus valores vitales, estamos hablando de *Buddenbrooks*, que vio la luz en 1900 (esta obra fue entregada al fuego en una vergonzosa noche de 1933).

*Buddenbrooks* no es una invención, ni siquiera, se puede decir que tras ella exista alguna intencionalidad ética o moral por parte de su autor, la novela es, sobre todo, una representación sorprendentemente realista, una vivisección detallada de la decadencia de la burguesía<sup>96</sup>. En esta obra encontramos dos maneras de ver la época que van a ser constantes en la literatura de principio de siglo. El estatismo moral de la burguesía, lo que no evoluciona, la forma de vida estancada en viejos dogmas, la fe en todo lo que parece estable y sólido, un espacio donde todo acontece según la ley de la moral hipócrita, negadora de la vida, es decadente, es una forma de nihilismo pasivo. Pero por el otro lado encontramos en la novela las reglas de la modernidad capitalista que impone el ritmo basado en la necesidad del dinamismo. Fuera de la familia de comerciantes la vida también impone sus propias reglas enmascaradas en forma de progreso, en una ley de dudoso avance dinámico y racional hacia mejor, la otra forma de decadencia.

No hay que olvidar que el intento de superar el nihilismo a través de formas ya probadas y que han demostrado su inoperancia también es una forma de ser decadente, “De hecho, la necesidad de liberarse de la decadencia es uno de sus síntomas, pertenece al decadente tanto como su búsqueda de alicientes, como su debilidad de voluntad o su pasividad”<sup>97</sup>.

Podríamos hablar de la enfermedad de Hanno pero la decadencia es un espacio moral y racional siniestro por donde se mueven todos los personajes. El tifus matará al pequeño. Hanno es wagneriano, y su amor por la música de Wagner es el síntoma más importante de su debilidad vital. Esas dos cosas son las que impiden a su decepcionado y egoísta padre sentir amor por él. Thomas Mann recurre a la representación de la decadencia como enfermedad, esta vez mortal, en todas sus grandes novelas. Hanno, el último de una estirpe, la última esperanza de su padre, de toda una familia, ha enfermado, ¿acaso no es la misma sociedad la que ha enfermado? La muerte para Thomas Mann es ya irreversible.

La figura de Tony Buddenbrook es la representación de la impotencia inocente ante las exigencias de la decadencia. Su propio hermano, el senador Thomas, es la representación de todo aquello que se muestra hipócritamente como estable, como fuerte y seguro. Tony siempre ve en él el refugio necesario donde resguardarse y olvidar su vida azarosa y desgraciada. Pero es, en realidad, y para los ojos del lector, e incluso para sí mismo, un actor condenado a representar siempre el mismo papel. Lo mismo vale decir que es un gran hipócrita, toda su vida ha sido el gran escenario donde actuaba.

Tanto Thomas Buddenbrook como su hermana van a sufrir en sus vidas las leyes del egoísmo enfermo y decadente de una sociedad que es capaz de pasar incluso por encima de la vida con tal de defender sus intereses económicos. Veamos cómo.

Tony Buddenbrook es una linda joven de recio y rubio cabello ondulado, fresco rostro y una graciosa figura. Grünlich, por su parte, es un comerciante de Hamburgo, hijo de un pastor y sobre todo muy recomendable. En realidad es un decadente en todos los sentidos, un gran hipócrita.

Grünlich pide la mano de la muchacha al senador Buddenbrook. Este ve en el enlace una gran oportunidad para su hija. Pero la motivación más profunda que le llevará a él y a toda la familia a intentar convencer a la niña de que su deber es aceptar la inexorabilidad de las cosas es la aparición, “como llegada del cielo”, de una gran ocasión para reconstruir su maltrecho negocio. Busca, en fin, restablecer la seguridad, apuntalar la estabilidad de un negocio y de una casa que empieza a caer por culpa de otra ley implacable, la decadencia. En el ambiente burgués todo ha de seguir un plan establecido, profundamente estancado y egoísta. Hay que forzar la vida si es necesario para que todo sea como debe ser. De hecho el propio optimismo revolucionario del joven Morten está también abocado al fracaso de superar la decadencia porque pertenece a la misma lógica de la decadencia insalvable, porque “que el intento de superar la decadencia debe ser en vano, está pensado en el sentido de Nietzsche”<sup>98</sup>, porque Nietzsche no ayuda a superar la decadencia sino el pesimismo.

En el lado contrario del personaje de Thomas, de este héroe de la decadencia, aparece su simpático hermano Christian, otro neurótico, melancólico, el decadente, como el propio Mann lo llamaría más tarde<sup>99</sup>, que es el vehículo para que aparezca el arte de Wagner en la novela. Estos tres tipos aparecen ya desde el principio y varían constantemente<sup>100</sup>, por ejemplo la problemática del artista decadente aparece una y otra vez hasta Doktor Faustus (que puede ser leída como una biografía transfigurada de Nietzsche).

El estudiante Morten Schwarzkopf representa el contrapunto, el contraste del que hablábamos más arriba, al decadente Grünlich. En una conversación con la joven burguesa Tony se desata en él la furia vital del que quiere que el mundo se mueva. Su odio es casi ontológico. Pero esa violencia revolucionaria se desenmascara como problemática, pues su entusiasmo es violencia, que es también una forma de decadencia. Madame Permaneder (Tony mucho tiempo después) le recordará con inestimable vitalidad cuando vuelve a Travemünde unos treinta años después, incluso habla como él, no sólo en el contenido sino, sobre todo, con la misma rebeldía que aquel, pero finalmente el conformismo y la impotencia se volverán a apoderar del personaje.

Para Thomas Mann en 1909 el auténtico caldo de cultivo del *nietzscheanismo* se encuentra en la generación nacida en la última década del siglo XIX. Para Samuel Lublinski, ni siquiera han nacido todavía, “sus auténticos herederos no habían aparecido todavía, ni siquiera habían nacido”<sup>101</sup>. Para el primero los de su generación no tienen la suficiente distancia temporal para una recepción completa y adecuada del fenómeno Nietzsche, lo cual repercute en su influencia sobre ellos. “Nosotros los nacidos hacia el 70 estamos demasiado cerca de Nietzsche, participamos demasiado inmediatamente de su tragedia y de su destino... Nuestro Nietzsche es el Nietzsche militante. Y el Nietzsche triunfante pertenece a los nacidos 15 años después de nosotros. Nosotros poseemos su alcance psicológico, el

criticismo lírico, la experiencia de Wagner, la experiencia del cristianismo, la experiencia de la modernidad, experiencias de las que no nos desprenderemos nunca completamente, como él mismo no se desprendió de ellas. Son demasiado caras, demasiado profundas, demasiado terribles.”<sup>102</sup> A pesar de la imposibilidad para esa generación nacida hacia 1870 de superar la ley vital del declive, es mejor querer la nada que no querer. En esta misma nota de 1909 Thomas Mann ya ve una puerta abierta a la esperanza para la generación inmediatamente posterior: “Pero los que ahora tienen veinte años tienen de él lo que quedará, su futuro, su efecto puro. Para ellos es un profeta, al que no se le conoce demasiado, al que no hace falta haber leído y cuyos resultados puros se poseen instintivamente. Tienen de él la afirmación de la tierra, del cuerpo, el concepto anticristiano y antiespiritual del comportamiento, de la salud y de la claridad...”<sup>103</sup>

Se le puede dar la razón a esta afirmación de Thomas Mann sólo parcialmente. Es cierto que esa generación posterior tendrá muchos más elementos en sus manos para desarrollar una cultura del *nietzscheanismo*, pero la generación de Mann no puede ser vista únicamente como generación puente, como estado preparatorio para la inmediata posteridad nietzscheana, pues la misma representación de la decadencia y la aceptación de los análisis sobre el nihilismo y la cultura occidental y alemana ya es un síntoma de que ha empezado una nueva época literaria, el *nietzscheanismo*, pues Thomas Mann sabe perfectamente que la decadencia puede ser superada si se piensa al menos en negarla o en disolverla. Sabe que los presupuestos para su superación pasan por su afirmación, paradójicamente. Y esto “es decisivo para el significado y valoración nietzscheanos de la decadencia.”<sup>104</sup>

La habilidad artística y la enfermedad se conjugan ahora en la historia de Gustav von Aschenbach. Su viaje a Venecia le sitúa ante la doble sensación de la bipolaridad de los dioses hermanos, Eros y Destrucción. Por un lado encontramos la idea de tiempo escindido, ansia por el ayer y la inexorable ley del destruir constante. Por otro, la idea de que la ejemplaridad virtuosa no domestica las leyes de la vida. En la decadencia lo que sucede es que se quiere negar la ley más fundamental del individuo. Pero por mucho que se niegue, la vida termina abriéndose paso a través de un eterno retornar. En ese sentido es Aschenbach un decadente, y la peste representa la inmediatez del tiempo destructor del que es imposible escapar.

Existe además un estadio intermedio dentro del nihilismo. Es el estado de la necesidad. Este tema, central en *Die Geburt der Tragödie* y el epílogo de *Nietzsche contra Wagner*, aparece ya en *Der kleine Herr Friedemann* y en *Tonio Kröger*<sup>105</sup>. Thomas Mann logra describir ese momento a través del contraste de lo dinámico y lo caduco. Aquí lo vamos a nombrar por igual con muchas palabras: *Überwindung* (superación), *Aufbruch* (ruptura), dinámica... Unas veces se trata de un puro proceso de ruptura y otras de la búsqueda de una meta individual.

Nietzsche es para Thomas Mann el caminante entre dos mundos que ve Tonio Kröger, el hombre con dos almas de Bertram, el último burgués, aquella figura que resume y supera el siglo XIX. Nietzsche es el ejemplo para el creador literario al menos como analista, “Yo

pertenezco espiritualmente a aquella raza de escritores que se extiende por toda Europa que, saliendo de la decadencia, como cronistas y analistas llevan profundamente en su corazón la emancipadora voluntad del fracaso, [...] y experimentan menos que ninguno con la superación de la decadencia y del nihilismo”<sup>106</sup>.

La literatura será el espacio donde la crítica y el diagnóstico nietzscheanos tomen sentido de alguna u otra manera. Si la literatura quiere tener como objeto la vida en su totalidad, entonces es justo que se represente la decadencia. Se puede hablar en todos los jóvenes escritores que van a formar parte de la expedición al desierto, a esa tierra media donde les lleva Zarathustra, de éste elemento común subyacente al impulso de la creación. Igual que Nietzsche se considera a sí mismo un decadente y, por ello mismo, lo contrario a ella (un decadente activo), un primer momento tiene que desarrollar la representación del declive como objeto mismo de la reflexión, como denuncia de la decadencia pasiva, de la imposibilidad de la existencia en un mundo que se hunde por culpa de su propio egoísmo enfermo. Es la *Kritik* nietzscheana que se hace prosa o poesía y que Thomas Mann llamará en 1960 *autocriticismo*<sup>107</sup>. Y en ese mismo acto crítico, el escritor se sitúa en el lado opuesto, se convierte en espíritu libre. Se busca una manera de denunciar y diagnosticar la enfermedad de la decadencia a través de su constatación, es la necesidad de la ruptura, de aportar soluciones, de ser un artista comprometido. Thomas Mann verá en el juego de oposiciones, el perspectivismo en definitiva, el auténtico espacio del arte. La ironía será el arma para huir del irracionalismo nacional y del misticismo. Él mismo lo cuenta así en una carta dirigida a Hermann Hesse desde Munich en 1932<sup>108</sup>.

Veremos más adelante como el escritor de principio de siglo, no sólo Thomas Mann, hace de ese juego de oposiciones entre dos mundos el objeto mismo de la representación. Los personajes principales (Haller, la duquesa de Assy, Ulrich, Spazierer, el hombre-poeta, Hans Castorp...) son seres atrapados entre dos culturas que se entrecruzan y se superponen.

La peste, en *Der Tod in Venedig* (1913), irá a vivir a Venecia, la joya de la cultura clásica, y allí acabará con Gustav von Aschenbach. Pero mucho antes de llegar allí el artista era ya un hombre enfermizo y carcomido por el declive. En ese sentido Aschenbach, el héroe de la debilidad, es la clásica representación de la imposibilidad de burlar la decadencia. El hecho de escoger siempre enfermedades mortales tiene mucho que ver con la idea nietzscheana de que todo intento de superar la decadencia termina resultando vano<sup>109</sup>. Thomas Mann confiesa que a través del *influjo-Nietzsche* el escritor llega incluso a sentir simpatía por la muerte. Así lo describe en una carta a su hermano Heinrich de 1913, el mismo año de la publicación de la novela: “A menudo me siento cansado y roto (...). Pero por dentro: el agotamiento pesado, escrúpulos, cansancio, dudas, dispersión y debilidad, que me impiden toda iniciativa desde el principio; (...) una simpatía creciente con la muerte que ha nacido muy dentro, mi gran interés sirvió siempre a la decadencia, y esto es únicamente lo que me impide interesarme por el progreso.”<sup>110</sup>

Estas últimas palabras de la carta del 8 de Noviembre nos acercan a las auténticas intenciones de la escritura de Mann. A Thomas le interesa más que cualquier otra cosa la representación de la debilidad y la decadencia y menos las consecuencias sociales y políticas del diagnóstico de Nietzsche. Esto le pone precisamente en un plano diferente del receptor de la misiva, Heinrich, cuya atención se centró precisamente en conceptos como libertad, verdad, derecho, humanidad ...

Thomas Mann no piensa que a través de su representación se pueda superar la decadencia. Las primeras novelas muestran una influencia profunda de Nietzsche pero cifrada no en el nuevo optimismo de la recién inaugurada óptica de la vida, sino en una terrible depresión melancólica<sup>111</sup>. Además, el cronista, interesado más por el fenómeno del declive, teme que su función social pueda pasar de moda demasiado rápido por culpa de las nuevas modas y pierda su validez.<sup>112</sup>

En 1918 Thomas Mann añadirá al juicio sobre el europeísmo de Nietzsche la labor que tuvo su obra para la democratización de Alemania entre otras cosas: “No hay duda: Nietzsche, a pesar de la profunda alemanidad de su espíritu y a través de su Europeísmo, ha aportado a la educación crítica, a la intelectualización, a la psicologización, a la literalización, a la radicalización, y para no despreciar el discurso político, a la democratización de Alemania más que ningún otro.”<sup>113</sup> Y en 1931 sentenciará: “La síntesis neoclásica de Nietzsche se dice: el buen Europeo.”<sup>114</sup>

Esa escena se presenta del siguiente modo: El fracaso del proyecto ilustrado ha terminado por provocar un movimiento centrífugo de disolución del arte que ahora se enfrenta a lo otro, a la revolución industrial, al estado positivo, al mundo del mecanicismo y del materialismo, esto es, a la violencia de los sistemas de reglas. Aparece un nuevo proyecto estético impulsado por Comte que intenta hacer del arte un instrumento más al servicio de una dudosa idea de progreso, y someterlo al nuevo orden científico y tecnológico. El artista de la decadencia sólo tiene dos opciones: o se somete a ese nuevo orden, o golpea directamente con sus formas de comportamiento y sus ideales a la cara de la burguesía, o Dandy o Bohemio. Erwin Koppen ha sabido resumir una formulación para la literatura de la decadencia: “*La décadence-Literatur* no es otra cosa que una reacción literaria, una oposición estética contra la sociedad industrial burguesa de las últimas décadas del siglo XIX. Como concepto complementario al de progreso (en sentido técnico-burgués) describe el término una literatura, que muestra modos de comportamiento, ideales y modelos, que golpean el rostro de aquellos de los contemporáneos burgueses.”<sup>115</sup> Se trata, según esta formulación, de movimientos dispersos y diferentes pero todos contrarios al fenómeno social de la industrialización y a sus formas. Lo específico de este movimiento es representar el declive y la caducidad de la sociedad manifestando su protesta contra ésta y su sistema de valores.

A Thomas Mann se le escapaba en 1909 que era precisamente su generación la que estaba poniendo ya las primeras piedras para el nuevo desarrollo cultural de Alemania. Sin embargo y curiosamente, su hermano Heinrich sí que se había dado cuenta antes que

ninguno de ellos. Hasta 1918 el pequeño de los Mann no se tomó en serio a su hermano cuando éste insistía en el profundo significado de Nietzsche para la crítica de la cultura. Así lo reconocerá el propio Thomas en 1941: “Tú, querido Heinrich, has visto y comprendido con anticipación a todos nosotros esta nueva situación del espíritu”<sup>116</sup>. Recordemos que es ese año de 1918 cuando lee el libro de Bertram<sup>117</sup> y cuando escribe *Betrachtungen eines Unpolitischen*, en las que ya ve como dominantes en Nietzsche el efecto democratizador, europeísta, civilizador y el valeroso estímulo hacia el criticismo y el radicalismo<sup>118</sup>. A ninguno de los dos se le escapa ya el valor del arte como arma para la educación alemana porque lo más importante de Nietzsche para el desarrollo de Alemania no es lo que ha enseñado, dirá Thomas, sino la manera, esto es “la manera cómo él enseñaba”<sup>119</sup>, aunque él mismo no haya tenido que ver nada con ese esteticismo del que acusaba a su hermano Heinrich. Será en 1925 con “*Vorspruch zu einer musikalischen Nietzsche-Feier*” cuando Thomas pretenda aplicar el reto estético nietzscheano a la práctica, y llega a decir que Nietzsche había sido el gran diagnosticador de la época, “un visionario de una humanidad superior, un guía al futuro”<sup>120</sup>, de cuyo análisis del nihilismo y de la decadencia ya es imposible escapar, cosa que ya había intentado Heinrich con su trilogía *Die Göttinnen* en 1903.<sup>121</sup>

El fenómeno de la primera guerra mundial es para los escritores la constatación decisiva de un proceso que se venía previniendo y denunciando desde la obra de Nietzsche: el hundimiento de toda la civilización occidental. Pero la guerra es sólo una manifestación más, eso sí culminante, de la violencia que esconden el hombre y el mundo civilizados. Así contesta Hermann Hesse a Thomas Mann a la pregunta por el rechazo del primero a ingresar en la Academia Prusiana de las Artes: “La respuesta misma a su pregunta no exige espacio alguno: es simplemente no. Sin embargo, quisiera exponer del modo más detallado posible las razones que me impiden aceptar la invitación de la academia, pese a que me fuera cursada por una persona a quien quiero y respeto tanto. Pero cuanto más pienso en ello, más complicado y metafísico se torna el problema, y como tengo que justificar mi «no» ante usted, lo haré con la gravedad algo brutal y directa que suelen adoptar los acontecimientos de similar complejidad cuando, repentinamente, se plantea la necesidad de su formulación verbal. Me explico: la razón última de mi incapacidad para integrarme a una institución oficial alemana es mi profunda desconfianza ante la República Alemana. Ese estado deleznable y abúlico surgió del vacío y del agotamiento de la posguerra. Los pocos espíritus buenos de la «Revolución», que no fue tal, perecieron asesinados con la aprobación del noventa y nueve por ciento de la población.

Los juzgados son injustos, los funcionarios, indiferentes, y el pueblo, totalmente infantil. El año 1918 acogió la revolución con enorme simpatía; desde entonces mis esperanzas en una República Alemana que pueda tomarse en serio ha desaparecido. Alemania ha perdido la oportunidad de hacer su propia revolución y encontrar su propia forma. Su futuro es el bolchevismo, que de por sí no me inspira aversión alguna, pero que en el fondo supone una



gran pérdida de posibilidades únicas para el país. Y, lamentablemente, llegará precedida por una ola sangrienta de terror blanco.”<sup>122</sup>

En *Zauberberg* (1924), un periodo donde esa melancolía conservadora parece haber sido ya superada Thomas Mann intenta culminar su propio ajuste de cuentas con todo, con la tradición, con la cultura, con la sociedad, y, como era de esperar, consigo mismo, y es precisamente otra enfermedad mortal el auténtico horizonte de la acción, la tuberculosis. Pero en esta novela se descubre un elemento nuevo que analizaremos más adelante. Se trata de un paso, pequeño e insuficiente eso sí, hacia una forma más *optimista* de afirmación de la decadencia. Esta tesis no es aceptada por la tradición científica. Y es cierto que apenas existen razones para asumirla. Sin embargo podemos afirmar que en la concepción de *Zauberberg* Thomas Mann se siente atraído por la experimentación que otros intentaban más radicalmente. Cuenta Thomas Mann a su amigo Bertram que la lectura del libro de éste le había inspirado algunos temas para sus próximas novelas, como por ejemplo la afirmación de la vida en *Zauberberg*, pero que el gran tema de sus obras es “El cuadro del mundo y de la vida, así se puede decir”<sup>123</sup>.

El propio Thomas Mann habla de su relación con Nietzsche en 1930. Para él sólo la posterior cultura crítica podrá determinar la influencia del filósofo sobre él mismo, pero al menos deja claro que: “yo veía en Nietzsche sobre todo la persona que se supera a sí mismo”<sup>124</sup>. Si bien la decadencia, igual que el nihilismo, se muestra como insuperable, no basta sólo con la aceptación resignada de las cosas tal como son, no basta sólo con hacer un diagnóstico y luego dejarse llevar. Esto pertenecería a la propia lógica de la decadencia. Si bien muchos de los personajes principales de grandes novelas, de los que vamos a hablar aquí, no son ni mucho menos representaciones de un intento de superación de la decadencia. Para el escritor el hecho simple de estructurar las condiciones psicológicas de un personaje son un primer paso para enfrentarse a aquello contra lo que se debe luchar. Por ejemplo, figuras como Thomas Buddenbrook o Gustav von Aschenbach son seres que se afanan por ocultar su decadencia y casi se entregan a ella definitivamente sin protestar. Esa forma de representar la decadencia por parte de Thomas Mann está condicionada por la influencia de Nietzsche. En ese periodo Nietzsche había formado los presupuestos de un periodo de pensamiento conservador, que se traducía en “una elevación, claridad y melancolías psicológicas, cuya esencia todavía hoy no me puedo explicar y bajo las cuales padecía indescriptiblemente. La palabra «nausea del conocimiento» se encuentra en «Tonio Kröger». Describe exactamente la enfermedad de mi juventud...”<sup>125</sup> Pero tras la guerra, continúa Thomas Mann, ese periodo se acabó felizmente, transformando la influencia de Nietzsche en capacidad de resistencia frente a “toda elevación romántica de la nausea”<sup>126</sup>. Esa es la diferencia entre estos personajes y un Hans Castorp, en que éste último, sin dejar de ser un decadente, sufre algún tipo de transformación que le deja a las puertas de una terrible decisión, aunque él mismo sea incapaz de tomarla.

Thomas Mann nos mete junto al joven decadente burgués en un tren que nos transportará a un mundo extraño, mágico, donde se rompen las fronteras de lo real, allí arriba todo es

diferente, le dice Joachim, un enfermo que sueña con ser algún día un gran personaje militar, a su primo recién llegado. La peripecia de Castorp, que enfermará como todos los de arriba de tuberculosis, consiste en un momentáneo abandono del destino que la tradición burguesa de la familia le ha preparado: convertirse en ingeniero. El viaje pretende ser unas pequeñas vacaciones de unas semanas. A partir de su llegada toda la realidad que le acompaña, y también al lector, sufre un giro espectacular, se transforma. ¿Qué es lo que cambia en la comparación de la vida en el llano con la vida de los de ahí arriba? La consideración sobre el tiempo. Allí arriba, en *Zauberberg*, el tiempo no cuenta, pero es la *araña* que construye la *tela* de la acción. Allí sólo impera la ley del *no-tiempo*, esto es, la regla de la atemporalidad de los sucesos, de la vida intensa del instante. Tanto es así que el joven Castorp, empujado por extrañas circunstancias e inmerso en un viaje espiritual mágico es absorbido por esa magia de lo extratemporal durante siete años.

En cuanto al tiempo se hace patente desde muy pronto una dualidad incompatible, el tiempo espacial o que se puede medir, y el tiempo psicológico. Del primero sólo merece hablar si es para decir que es una convención válida para todos los hombres. Curiosamente en el transcurso de la novela irá perdiendo realidad. El segundo, sin embargo, se presenta como caprichoso, como sometido a las acciones y estados psicológicos de los hombres. No es posible medirlo, ya que él es el «mago de la montaña». Todo lo que sabemos de ese protagonista es que nos parece largo o corto según las circunstancias de nuestro estado de humor. El mismo autor parece envuelto a veces en esa borrachera. A ratos paraliza el tiempo, lo remansa, en otros sitios lo hace precipitarse. Todo el conjunto forma un escenario a mil seiscientos metros sobre el nivel del mar donde se suspenden los objetivos y donde falta la pregunta ¿para qué?, que es lo que permite el perspectivismo.

Esa es precisamente la gran influencia que ejerce Nietzsche sobre Thomas Mann, que el objeto se muestra sólo desde un lado determinado, y que querer concebir la totalidad de la(s) cosa(s) está condenada al fracaso. Y que, por lo tanto, el mismo sujeto está condicionado por su propio punto de vista. En otras palabras, la verdad es una cuestión de perspectiva<sup>127</sup>. *Zauberberg* es el espacio donde se disuelve toda posibilidad de concebir la totalidad de las cosas, donde el conocimiento se reduce a juicios particulares, donde se disuelve, a través de una vaga idea del tiempo circular, la unidad del sujeto de la experiencia. Es, por lo tanto, el reino del *perspectivismo*, impensable sin la mediación de Nietzsche. Junto a Castorp aparece un complicado entramado de personajes, también todos ellos enfermos. Ya hemos hablado de su primo Joachim, el eterno militarista. Pero más importantes para lo que nos ocupa es la presencia en la novela de un juego de oposiciones, de esos tan queridos por Thomas Mann. Allí arriba todo es diferente a la vida en el llano, y el joven ingeniero se ve atrapado a cinco mil pies de altura por una nueva concepción del tiempo que le va a empujar a la obligación de tomar una determinación trascendental. Se trata de elegir entre Settembrini, el liberal, y Naphta, el religioso fundamentalista. ¿Acaso no existe otra opción entre el educador humanista italiano y el latinista, judío converso educado por los jesuitas? Castorp no puede, ni el lector tampoco, dejar de sentir una profunda simpatía



por el liberal. Sin embargo, la lógica aplastante parece ser la aliada de su oponente en las largas e inconclusas discusiones a las que Thomas Mann somete a su personaje. Uno podría pensar que el jesuita es el representante de una forma de nihilismo, de decadencia, y que el italiano quedaría en el polo opuesto, esto es, en el nihilismo activo y reconstructor. Nos parece que esto último no es así de sencillo, pues su adhesión a la razón y su consecuente negación de la fuerza de los sentimientos le convierte en elemento perteneciente a la propia lógica de la decadencia.

Es por estas mismas razones por la que no parece tan sencillo considerar a Settembrini como un personaje aproximado a lo que Nietzsche llama nihilismo activo. El humanista es, al fin y al cabo, un campeón de la razón. Su oposición a Naphta se refleja precisamente en su desprecio a todo lo que éste representa de revolucionario del conservadurismo. Éste es capaz de defender fanáticamente el militarismo, la burguesía y hasta la flagelación y el castigo corporal. Naphta es, en definitiva, un enemigo de la vida. Por eso Settembrini es un personaje simpático, por su oposición al jesuita y sobre todo, porque desea e intenta superar el egoísmo clasista. Pero no es un representante del nihilismo activo de Nietzsche. Su batalla dialéctica pertenece a la misma lógica del nihilismo reaccionario. De los dos educadores se apoderará la lógica de la violencia reactiva, así se desenmascaran los dos personajes. Pero es que aquella relación no podía acabar de otro modo. Incluso la violencia se hace figura abstracta de la novela y termina atenazando a todos los personajes, menos a Hans Castorp. Tras una estúpida discusión Naphta y Settembrini deciden ¡batirse en duelo! Por supuesto, el joven renuncia a la idea de convertirse en padrino del italiano. Más lógico es, por las razones que veremos, que sea el árbitro de un acto tan vergonzoso.

Sea el tifus, la impotencia, la locura, la peste, la tuberculosis, la asfixia o la neurosis de Harry Haller lo que mata a los personajes, o les hace la existencia infeliz y les quita las ganas de vivir, todas ellas se llaman decadencia. La enfermedad que padecen todos ellos es la misma que hace agonizar la época y el siglo, que se extenderá por toda Europa durante nuestro perverso y funesto siglo XX. Al menos el pobre *lobo estepario* quería huir de algún modo de aquella forma de vida burguesa que había dividido al hombre en dos tipos de decadentes: el racionalista y el devoto. Así lo cuenta el propio Hesse en un manuscrito que le envió a su amigo Thomas Mann en 1932. Hesse, el solitario escritor y analista agudo, escribe este texto para intentar explicar a su compañera las claves de su pensamiento sobre el mundo. Éste se divide en dos tipos de hombres: el racional y el beato. Un esquema basto y que sólo sirve momentáneamente, pues el enigma es más complejo, dirá a continuación. La descripción que hace Hesse en este texto bien podría haber servido de base para la construcción de los personajes de Naphta y Settembrini, o quizá, fue la lectura de ese texto de Mann el que empujó a Hesse a la reflexión, en realidad no sabemos cuando fue concebido. En cualquier caso, hay mucho de Nietzsche en las palabras que citamos a continuación.: “El racional no cree en nada tanto como en la razón del ser humano... El racional empuja hacia el poder... El racional se enamora enseguida de los sistemas...

El racional racionaliza el mundo y lo violenta... Es educador... El racional se inclina a desconfiar de sus instintos.

El fundamento del pensamiento y del sentimiento de la vida del beato es el miedo. Éste se manifiesta entre otras cosas en dos características principales: En un fuerte sentido natural y en la creencia en un orden mundial supranacional. El beato valora en la razón un bello don, pero no ve en ella un medio suficiente para el conocimiento o para el dominio del mundo... El beato no tiende al poder... El beato se enamora fácilmente de las mitologías... No educa a los niños, los premia espiritualmente.”<sup>128</sup>

Pero la novela de Thomas Mann es sobre todo un ajuste de cuentas con toda la tradición cultural y educativa europea y es allí donde Nietzsche despliega todo su poder analítico y de diagnosis. En *Zauberberg* Mann nos presenta dos mundos diferentes, el de allí arriba y el de allí abajo. Este segundo es el mundo del tiempo lineal, el del progreso sucesivo hacia mejor, el del egoísmo nihilista burgués e industrial. Aquél, donde vive el mago de la montaña, es el espacio donde los individuos quedan suspendidos experimentalmente en la disolución del tiempo. Pero hay todavía otro juego de oposiciones. Se trata de dos culturas, dos corrientes educativas decadentes que se disputan al joven decadente Hans Castorp: el cristianismo y el humanismo. Este juego de oposiciones será uno de los argumentos que trataremos al hablar del sujeto de la modernidad.

Thomas Mann ha evolucionado desde su primera novela. En *Zauberberg* los dos personajes principales de la novela son el tiempo y la muerte. Si *Buddenbrooks* es una historia realista, en el relato de la montaña de Davos Platz aparecen elementos fantásticos. La misma situación de Castorp, esto es, la suspensión del tiempo y de los puntos de vista tienen como función aproximarnos al *perspectivismo nietzscheano*.

Es cierto que es difícil encontrar una intuición de la idea nietzscheana del *eterno retorno* en toda la novela de principios de siglo. Sin embargo negar la presencia de esta idea en *Zauberberg* parece un desacierto por muchas razones. Peter Pütz llega a comparar el gran mediodía de Zarathustra con la aventura de Hans Castorp en el capítulo *Nieve* de *Zauberberg*, pero no puede demostrar ninguna dependencia directa. No se atreve a decidir si Thomas Mann fue influenciado por Nietzsche o si ambos se encontraban inmersos en una misma tradición. Advierte también que cualquier investigación sobre esa supuesta relación, es decir una influencia, entre los dos conceptos va a quedar siempre en el aire<sup>129</sup>. Es posible que Pütz lleve razón, que nunca se podrá resolver este enigma. Pero sí que es posible permitirnos algunas reflexiones al respecto de manera que podamos articular al menos más elementos a favor de una decisión.

En la montaña Hans Castorp se libera de la sucesión lineal del tiempo que reina en el mundo de abajo, expresada en forma de progreso. La simple suspensión de la idea del tiempo como linealidad es impensable sin Nietzsche. Además, es el punto exclusivo desde donde el individuo puede llegar a la culminación de una reflexión libre de toda objetividad que le permite sentirse como experimento, esto es, como *espíritu libre*. Las reflexiones de Hans Castorp sólo son posibles en el momento en que se libera de la esclavitud del



tiempo lineal, y es así, a través de su conversión, como llega a la encrucijada de su aventura en la nieve. Aquello que parecía inmutable se disuelve, se destruye, convirtiéndose en *amor fati*.

En primer lugar, el joven ingeniero va a realizar un viaje sobre sus esquíes que le va a llevar mucho más lejos de lo que él cree. La escapada se realiza a las tres de la tarde, que es la hora para los residentes de Davos-Platz destinada a su descanso de mediodía. Como Zaratustra, empieza a sentir una irresistible atracción a las alturas, al alejamiento físico de Settembrini, y, como una y otra vez nos narra el autor da vueltas sobre el mismo sitio<sup>130</sup>. Allí, la tormenta le sorprenderá y le agotará hasta hacerle dormir profundamente y en estado de semiembriaguez. El sueño, a la vez encantador y espantoso, que se apodera de él (uno de los pasajes más bellos y extraños de la novela) le va a mostrar con sorprendentes imágenes las dos opciones que se abren ante él, la encrucijada del siglo XX. Esto es lo que une el capítulo con el gran mediodía de Nietzsche. Hans Castorp se encuentra en una situación cumbre de crisis y de necesidad de tomar una decisión: ¿qué camino tomar entre los dos educadores? Al final del sueño, en un estado ya de semivigilia, y cuando la tormenta ya ha desaparecido toma la decisión de no apuntarse al partido de Naphta ni al de Settembrini, al fin y al cabo, son dos grandes charlatanes. La reflexión posterior posee las recetas de un discípulo de Zaratustra, al menos en lo que se refiere a una manera nueva de mirar a los ojos de la vida.

Aquí es donde aparece en la novela la idea de *eterno retorno*, pero no en relación con una idea del tiempo. Es el momento en que Castorp está a punto de despertar del sueño en la nieve cuando se le revela esa gran verdad, que aceptar la vida en el nihilismo, como *espíritu libre* que sabe, le obliga a someterse a su ley, a renunciar a cualquier búsqueda inútil de un sentido o fin de las cosas, a retornar eternamente a la autoreflexión, a quedarse allí arriba, en la montaña mágica. Pero no debemos olvidar que Castorp no deja de ser nunca un decadente. Thomas Mann estaba más interesado por representar la insuperabilidad de la decadencia que intentar un acercamiento al sujeto nietzscheano de la eterna autosuperación.

Y es que aquella fórmula que había encontrado Zaratustra para resolver el paso hacia una época nueva estaba inmerso en la misma naturaleza. Hans Castorp sufre un viaje de alejamiento de la vida estable en una sociedad inmovilista y asciende hacia la naturaleza desde donde será protagonista de un viaje alucinante. Por eso, cuando Hans Castorp sufre el sueño en la nieve resuelve su dilema con una decisión sorprendente, ni con uno ni con otro. Pero hay que insistir en la idea de que la decisión es suya, la alcanza a través de la negación de todo lo que se le presenta en forma de educador, Settembrini y de tradición religiosa, Naphta. Y ese acto de decisión le convierte en un ser absolutamente libre. Aquí es donde aparece Nietzsche en toda su plenitud problemática. La decisión que toma el joven Castorp es vivir inmerso en el nihilismo, lo cual no le obliga a convertirse en *espíritu libre* activo, sino sólo consciente y pasivo. Hasta entonces había vivido inmerso en el constante juego de las oposiciones que no llevaban a ningún punto terminal. El sueño, recordemos que Castorp está en estado de semiembriaguez, le revela la única verdad: *el eterno retorno*

y su insuperabilidad. Pero *eterno retorno* no como reivindicación experimentada por él, del tiempo, sino como destino al que desea entregarse, al que ya se había entregado sin saberlo. Hasta el mediodía del sueño en la nieve había vivido instalado en el nihilismo pasivo, en un espacio donde todo es cuestionable pero sin aportar una reflexión profunda y analítica de los problemas. Sólo el mago del tiempo había impuesto las reglas morales de la comunidad. Pero es a través del sueño cuando tiene la oportunidad de tomar la determinación última, es el momento donde, revelada la verdad del eterno retorno de su propia condición, decide abrazarla con pasión. El hechizo deja de serlo y se convierte en decisión propia. Hans Castorp no está atrapado ya más por el mago de la montaña, sino que se entrega a él, convirtiendo lo maligno y mágico en destino deseable, conquistando el espacio de la perspectiva. Hans Castorp no dejará nunca de ser un nihilista pasivo, un decadente, porque Thomas Mann no se lo pudo permitir. Sólo la guerra, la violencia reactiva del nihilismo, será capaz de arrancarlo del sueño.

Muchos años después, en 1942, confirmadas ya todas las barbaries creadas por la (sin)razón humana anunciadas por Nietzsche, Hermann Hesse escribe desde Montagnola a su amigo Thomas Mann una carta dolorosa donde describe con pavor la barbarie de la raza humana: “El mundo se esfuerza en facilitarnos, a los mayores, la despedida final. La suma de razón, método y organización con que se cometen tantas atrocidades no resulta menos asombrosa que la suma de sinrazón y sincera ingenuidad con que los pueblos transforman la necesidad en virtud y elaboran sus ideologías a partir de las catástrofes. Tan bestial y candoroso es el ser humano.”<sup>131</sup>

## 2.2. Era como para volverse loco

La representación de la decadencia formulada por los llamados expresionistas, que no agotan la categoría de autores que constituyen la vanguardia alemana, es por el contrario muy enérgica y violenta. En realidad se trata de una estrategia diferente de la de Thomas Mann, pero por lo que concierne al objetivo que se persigue es el mismo. Se trata de hacer patente a través de la literatura el desprecio a la autosuficiencia del estado prusiano, o si queremos de aquella sociedad construida por los padres de esta generación. La diferencia sería que los expresionistas optan por la rebeldía. Una actitud violenta que se dirige no sólo contra el estado, la sociedad y sus instituciones, sino también contra aquellos que apuestan por un arte estancado en viejas formas que no es capaz de crear nada nuevo.

Se trata para todos de la violencia generada por una sociedad embrutecida. Sin embargo, el escritor expresionista recurre a la representación de la violencia de dos maneras diferentes: la experiencia de la violencia inscrita en el carnet de identidad de la propia época de la decadencia, y la necesidad de experimentar las sensaciones justamente contrarias a través de la expresión de la violencia como manifestación liberadora.

La doctrina del *eterno retorno* no pretende expresar una ley metafísica de las cosas, sino, precisamente eliminar cualquier forma de pensar lo trascendente. Así pues, se nos presenta como el modo que tiene Nietzsche de interpretar el devenir. En ese sentido, el nihilismo de Zaratustra sirve de ejemplo a una manera de reflexión sobre la vida y es la llave que permite al individuo excluir la idea de que la vida tenga una dirección o un fin o un sentido, que son los pilares sobre los que se alza el templo de la moral religiosa de la existencia. Decir sí a la absoluta falta de esos valores tiene como condición previa la suspensión definitiva de cualquier modo de concebir el tiempo como linealidad, esto es, como segmento con principio y fin. Pero tampoco vale interpretar el tiempo como simple sucesión de ciclos temporales y naturales que se repiten. La idea del círculo remite no al regreso de los acontecimientos, sino a la infinitud del tiempo hacia ambos lados del instante presente. No hay pues un principio y un final, sino sólo el instante que uno vive en el preciso momento del existir. Esto sirve para demostrar que la voluntad que desea la circularidad del tiempo también desea cualquier cosa, pues ésta se convierte en posible, ya que todas las direcciones terminan por encontrarse en el punto de decisión. ¿Qué más da, entonces seguir la puerta del

pasado o del futuro, si son en realidad dos caminos con igual dirección que se nos presentan constantemente, eternamente? Esta ausencia, o esta renuncia a toda forma de metafísica se convierte en intuición creadora provocando a su vez un nuevo sistema de formas que se impone a partir del cambio de siglo y de la crisis.

“Nietzsche, mis queridos voluntaristas es el ejemplo más conmovedor de que, por lo que respecta al progreso, al «progreso» finalista, todas las cosas decisivas dependen de la cuestión de lo que uno es (o de lo que uno hace de sí), no de lo que uno piensa y cree.”<sup>132</sup>

Nietzsche, con su autoanálisis, sirve de ejemplo a toda un grupo de escritores En primer lugar, el sujeto es el último reducto de la metafísica occidental, el concepto donde nuestra cultura se la juega definitivamente, un centro de operaciones, “Todos sus libros no son otra cosa que lo informes clínicos de estas operaciones, los métodos de sus vivisecciones, una clase de matrona del espíritu libre.”<sup>133</sup> En segundo lugar, para el hombre del siglo XX el problema de la decadencia es un problema que remite al agotamiento de un concepto de moral, que sólo puede ser superada desde el individualismo y el immoralismo nietzscheano: “Y aquí está la cima de la misión de Nietzsche en nuestra época... Dos palabras se establecen aquí que podrían crear perspectiva en nuestro presente: Heroísmo espiritual y escepticismo.”<sup>134</sup>

Recordemos, sin embargo, que hay que desvincular en Nietzsche definitivamente el concepto *individualismo* de el de *egoísmo*, así como *immoralismo* de el de *amoralismo*. El individualismo nietzscheano sólo debe ser entendido como un movimiento de liberación de las cargas morales, pero no como una renuncia a la ética: “Nietzsche fue el gran profeta del individualismo en Alemania. Él ha sido más violento liberador que han vivido las almas alemanas desde Lutero.”<sup>135</sup>

Samuel Lublinski se pregunta en 1899 qué significa por lo tanto ser *nietzscheano*. Se trata para él de un doble impulso, por un lado uno heroico e imperatorio, y por otro lado es también el individualismo liberado que celebra la vida.<sup>136</sup> Se trata para Lublinski de un problema que remite al conflicto entre impulso de dominio y los incómodos impulsos individuales. La clave de esa angustia está por lo tanto en el propio individuo, en su interior desajuste entre moral burguesa e *immoralismo* en sentido nietzscheano.

Johannes Schlaf celebra en 1907 los dos grandes guiños, los dos grandes nombres, que ha regalado Nietzsche a Alemania, el del Europeo y el del «Übermensch»<sup>137</sup>. Declararse no-alemán es un acto de oposición a cualquier corriente colectiva. Recordemos que fue precisamente por eso, por causa de su europeísmo, de la influencia que lo extranjero tuvo para su obra por lo que se le empezó a considerar también como un traidor por aquellos, que como los hermanos Hart, creían haber visto en Nietzsche un defensor de la raza pura y de la aristocracia alemana. Hart se lamentará muchas veces de que lo extranjero haya hecho mella en lo alemán, “Los nombres de Ibsen, Zola, Tolstoi, pierden un poco de su viejo encanto y nuevos nombres como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, d’Annunzio entraron en vigor. Por todas partes se quedó el efecto que ejercieron estos formalistas, limitados, y



decadentes, parciales. La fuerza con la que en este tiempo la Alemania de Richard Wagner y Nietzsche influyó en el extranjero merece ser valorada mucho más alto.”<sup>138</sup> Julius Hart lanza en *Zukunftsland*<sup>139</sup> (1899) ataques despreciadores contra la obra de Nietzsche en general insoportables para Gustav Landauer, que le contesta: “Estas páginas me han molestado mucho”, pues tal injusticia no es propia de la inteligencia de Hart que habla con gran desprecio de Nietzsche como fenómeno global. Esto no es sólo injusto, es además poco inteligente”.<sup>140</sup> Evidentemente el tiempo le da la razón a Landauer porque Hart estaba demasiado interesado en la imagen malentendida de la obra de Nietzsche para aceptar sin reparos el giro que la interpretación de éste va a sufrir en esos años.

No podemos olvidar de ningún modo el terrible impacto que tuvo la guerra del 14 para toda aquella generación de autores. El hecho es muy importante para el tema que nos ocupa aquí porque en esos años de barbarie todavía algunos se atreven a reivindicar a Nietzsche como auténtico y excelente representante del estado prusiano. Será Franz Pfemfert el primero que no podrá callar. En 1915 encontramos un artículo suyo<sup>141</sup> que intenta de una vez por todas poner a Nietzsche en su sitio mostrando su indignación ante personajes, con nombres y apellidos, clave de la falsificación patriótica de Nietzsche incluyendo a la señora Elisabeth Förster Nietzsche: “En los primeros días de Agosto hicimos que todo soldado llevara Zarathustra en el petate. Sombart se presentó, como profesor, que ha podido leerlo a menudo, y nos garantizó, que Nietzsche era «el mejor mensajero», «auténtico, óptimo prusianismo» (Berliner Tageblatt) - escribe Pfemfert indignado y sigue- llamada por esta palabra subraya la señora Elisabeth tal afirmación (B.T. 16. 9. 14) y arranca, enérgicamente como Sombart, a su hermano de los bajos literatos de café. Mauthner, Fritz, en un llamamiento, nos susurra al oído (B.T. II. 10. 14), que Nietzsche ha sido secretamente bismarckiano y secretamente patriota alemán...”<sup>142</sup>

Un tal profesor Jesinghaus, cuenta Pfemfert allí, escribe también en Berliner Tageblatt que Nietzsche habría estado entusiasmado con los acontecimientos de los primeros días de Agosto, y asegura haber recibido el día 9 de Octubre una carta de la señora Förster en la que le decía: “Qué orgulloso y feliz se sentiría mi hermano de esta Alemania”. Pfemfert se pregunta a continuación: “¿Cómo ha podido suceder esto sin evitarlo? ¿Es que nadie ha leído este Nietzsche? Nietzsche, cuyo odio por Prusia y por Alemania no lo puede tener hoy ningún extranjero.”

A continuación Pfemfert realiza un excelente trabajo de identificación de frases de *Ecce Homo* para reivindicar esa imagen de Nietzsche. “Lo que se dice de Nietzsches en Alemania es un enorme precedente” resume el autor.

A Carl Hauptmann le parece que el mundo de la belleza y de la verdad de un Goethe o un Beethoven o un Miguel Angel es más valioso para el alma humana porque permitían el reposo. Por el contrario en Nietzsche falta “calma, la gran calma y lo verdadero imprescindible... Por eso se le puede admirar, como se admira una gran hoguera resplandeciente.”<sup>143</sup> Los conflictos del individuo lo son porque el hombre de occidente ha llegado a la madurez y la consiguiente decadencia. La pregunta es ¿se puede hacer un viaje de retorno a la candidez humana?

“¿Quién pretende encontrar hoy la última y decisiva palabra coherente en el caos de los pensamientos? ¿Quién pretende mostrar y establecer una línea clara de la verdad en este zigzag del desarrollo de una trayectoria de vida tan tortuosa y demoniaca? ¿Quién tendría el valor de declarar como propia la herencia espiritual de este gran y enigmático pensador y artista y profeta?”<sup>144</sup>

La representación de la decadencia pasa necesariamente por la puesta en escena de sus personajes. Éstos son materializaciones humanas del declive. Cada autor elegirá la manera de hacerlo, unos recurrirán al realismo más crudo, como Heinrich Mann en *Die Jagd nach Liebe* o el Thomas Mann de *Buddenbrooks*; otros a la ironía y al juego de opuestos, Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften*; otros a la fantasmagoría, Musil en *Die Verwirrungen des Jünglings Törless*, otros a lo fantástico, a la ironía y al perspectivismo como el Thomas Mann de *Zauberberg*; otros a la hipérbole y la metáfora descarnada, como los expresionistas y Rilke. Como vemos, todo vale para representar el sujeto enfermo y decadente de la sociedad burguesa.

Gottfried Benn ha demostrado que la base del esteticismo es el diagnóstico nietzscheano del nihilismo, que la obra de arte se constituye bajo la experiencia y análisis de la muerte de dios tal y como lo formuló y articuló Nietzsche<sup>145</sup>. Pero también es cierto que Nietzsche aporta otra idea: el análisis del por qué de la insuperabilidad de la decadencia y del nihilismo, así lo afirma en *Der Fall Wagner* y en *Götzendämmerung*. En primer lugar es imposible escapar de la propia época, pero por otra parte no hay por qué aceptar esa condición sin más ni más. Tomar parte contra la propia decadencia es un síntoma mismo de ser decadente y no significa, de ningún modo, que Nietzsche pueda creer en la posibilidad de liberarse de ella. Pero sí se trata de un acto compensatorio gracias a un esfuerzo contrario de autodefensa desarrollado por medio de la disciplina. Representarla artísticamente es ya parte de ese movimiento de compensación. El único camino para huir de una tentación es entregarse a ella<sup>146</sup>.

Benn acostumbra a arrancar cualquier pensamiento de Nietzsche de su auténtico horizonte filosófico para reinstalarlo en su poetología. El concepto de *perspectiva* no podía escaparse a esta forma de proceder. Para Benn la creación artística no intenta, como en otros poetas de su generación, ser radical en el espacio del pensamiento, sino que el arte es fin y plenitud de todas las intenciones perspectivas. Los componentes fundamentales del perspectivismo son los mismos, esto es, el objeto se muestra sólo desde determinados lados, lo cual hace al observador dependiente de las condiciones de su punto de vista (lugar, tiempo...), de ahí sólo se puede concluir que el conocimiento sólo es perspectivo. Hasta ahí está de acuerdo Benn, pero para él eso no sirve como teoría para la interpretación del mundo, sino sólo como principio estilístico<sup>147</sup>. En general puede decirse que, para Benn, Nietzsche es el gran instaurador de la nueva forma de arte. ¿Pero en qué se basa esa nueva teoría del arte? en que la creación artística se convierte en el gran posibilitador de la vida; con otras palabras, después de Nietzsche, el arte es el lugar donde conviven la *posibilidades*.



### 3. Estrategias de superación. Nietzsche como educador

La posibilidad de que las cosas puedan ser de otro modo es un mundo infinito que se abre a los pies de la juventud de 1900. Esta visión del abismo despierta toda la angustia de un existir sin fundamentos que se hace tema en la literatura de la decadencia. Pero no sólo eso. Es la tarea del escritor cambiar el signo de los tiempos, aprovechar el abismo para convertirlo en laboratorio donde usar el poder de creación de nuevos encuentros con la realidad. Y es la nueva capacidad estética constructiva que se identifica con la vanguardia el elemento que vuelca el significado del nihilismo. “El pensamiento moral y metafísico se ha caracterizado desde siempre por el desprecio de todas las cosas a las que los hombres atribuyen importancia en su existencia cotidiana, por la *desvalorización de todas las cosas próximas*.”<sup>148</sup>



### 3.1. Vivir en subjuntivo: Robert Musil

En su obra de juventud, *Törless*, Musil quiere representar ya la experiencia de la soledad de un adolescente que no entiende el mundo heredado. *Törless*, según Karl Corino<sup>149</sup>, podría traducirse por *sin puertas* o *cerrado* al mundo y a la sociedad en la que vive. En los años de disciplina militar en el cuartel Garmisch-Weisskirchen, en Hranice, el joven escritor potencial recoge material de sus experiencias diarias con la intención de contar en clave realista algún día lo que allí estaba sucediéndole jornada tras jornada. Pero entre la recopilación de aquel material y los primeros intentos como escritor medió la *fatal* lectura de Nietzsche.

A Musil le gritan los aforismos de *Jenseits von Gut und Böse*. De allí sacará el nombre con el que él mismo se bautizará para inaugurar los nocturnarios de “Monsieur le vivisecteur”. Allí leemos anotaciones que servirán más tarde para la confección de *Paraphrasis*, una obra empapada ya *hasta el tuétano de la filosofía de Nietzsche*<sup>150</sup> y que se perdió para nosotros en un bombardeo. Pero sí tenemos los *Diarios*. Allí emerge una gran preocupación que cruzará toda la producción estética de Musil ¿qué relación se establece entre la problemática verdad - posibilidad y la reflexión sobre el arte? En el cuaderno 4 aparece la figura de la poesía, y de la lírica, como *conjuro*. El *Törless* va a nacer de ese triángulo de conceptos. La mediación de ese triángulo le va a proponer no la representación realista de aquellas experiencias tal y como fueron, sino la representación de la *otra realidad* que se esconde detrás de ellas. En otras palabras, el *Törless* trata de representar todo lo fantasmagórico y demoníaco de la descomposición de aquel mundo. Allí aparece ya la categoría estética principal de Musil: la posibilidad, que es una herencia nietzscheana: “El hablar de un sentido de la posibilidad en *Mann ohne Eigenschaften* tiene por supuesto su prehistoria. Es impensable sin aquel filósofo al cual Musil quizás tiene más que agradecer y cuyo influjo en su obra producía cada vez más significados nuevos: Friedrich Nietzsche.”<sup>151</sup> Podemos señalar que en la visión musiliana de Nietzsche hallamos ya en esos años de primeras aventuras literarias dos intuiciones que serán muy importantes para toda la vida artística del joven escritor. Por un lado la imagen del filósofo como ejemplo que quiere resolver positivamente la crisis recurriendo a un pensamiento en subjuntivo, imagen que será trasladada al artista y sobre todo al literato; y por otro lado, la idea de que partiendo de esa

concepción del mundo y del hombre que vive y piensa en subjuntivo es aún posible construir algo. “Dinamismo. A través de su ejemplo, Nietzsche ha enseñado a esta generación una forma de pensar en hipótesis”<sup>152</sup>.

No se trata como para los decadentes de huir de la realidad, se trata de acelerar el proceso de disolución para intervenir inmediatamente y reestructurarla captando lo que podría haber sido, *la otra realidad*, tan auténtica como la otra<sup>153</sup>. Sólo así el arte se puede convertir en un acto de liberación y también de superación individual. El arte representa las impresiones, no la verdad, por eso es una actividad liberadora.

Nietzsche es admirado por Musil como profeta, analista y crítico del desarrollo de occidente. Comparte en general con él su análisis de la decadencia, del nihilismo, y su escepticismo ante la época. Los criterios de Nietzsche sobre la *decadencia* son constantemente retomados, parafraseados y muy bien estimados por el escritor de Klagenfurt. Su primer proyecto de libro se llamaría *Monsieur le vivisecteur*<sup>154</sup> y data de 1898, el mismo año que empieza a leer a Nietzsche, unos meses después de desligarse de la disciplina militar. El título tiene que ver con lo que dice Nietzsche en el aforismo 218 de *Jenseits von Gut und Böse*, donde se afirma que la comprensión del hombre compete a los fisiólogos y vivisectores del espíritu<sup>155</sup>. La afirmación representa para Musil todo un programa de reflexión sobre el acto estético. El concepto de *Vivisector* se plantea tan sólo como un proyecto que esperará dos años en concretarse en un nuevo libro que fue destruido durante un bombardeo. A pesar de ello el intento supone para nosotros una clave necesaria para comprender las intenciones futuras de Musil y sobre todo los términos de su recepción de Nietzsche. Decimos esto porque la concepción de la figura del vivisector funciona sobre el esquema del análisis nietzscheano del nihilismo, “y en este sentido ya *Monsieur le Vivisecteur* debe ser considerado «como principio negativo y como principio afirmativo»<sup>156</sup>, esto es, no se trata sólo del desvelamiento de la crisis de los valores, de la decadencia en general, sino que, como hace Zaratustra al entregarse voluntariamente al desierto, ha de funcionar como cuña analítica que permita la posibilidad de desvelar nuevos puntos de vista posibles que sirvan para la invención de una nueva moral para la humanidad y la concepción de una nueva teoría del arte unida a aquella. Ya dijimos que el análisis del concepto de verdad está profundamente unido a la reflexión musiliana sobre las formas del arte y la moral. El microscopio ha de enfocarse a uno mismo, como hace Zaratustra.

Como hemos señalado, el cuaderno 4, el primero de los diarios, es fundamental para comprender la génesis de toda la obra de Musil. Allí hace Musil un repaso de la filosofía alemana de la mano de Nietzsche. Éste aparecerá relacionado con Kant, con Hegel, con Schopenhauer y sobre todo con Wagner<sup>157</sup>. La primera aparición del nombre del filósofo está relacionada con el concepto de *verdad*, “Existen las verdades, pero no la verdad. Puedo afirmar perfectamente dos cosas por entero contradictorias y tener razón en ambos casos. No hay que enfrentar ideas entre sí - cada una es un mundo en sí misma. Véase Nietzsche.”<sup>158</sup> Y la siguiente con el concepto de *posibilidad*<sup>159</sup>. Efectivamente, si la verdad no existe sólo nos queda pensar en posibilidades: que esto pudiera ser así en vez de así, y sobre ese pensamiento

construir una nueva realidad posible. Este pensamiento permanecerá constante en todas las obras de Musil, convirtiéndose incluso en su programa de creación<sup>160</sup>.

En el cuaderno comenta sobre todo *Der Fall Wagner*, otra lectura en esta época es *Götzen - Dämmerung*. La cuestión que se plantea allí el escritor es si una época que se hunde en la decadencia política ha de tener necesariamente un arte decadente. “Sobre el concepto de *decadencia*: en primer término, el concepto de *decadencia* es un concepto poco estable, sometido al arbitrio de quien ocasionalmente emite el juicio; así, por ejemplo, en el caso de Nietzsche, encuentro definido como *decadente* esencialmente aquello que hace daño al intelecto (por ejemplo, esa saludable música suya, que permite ver con precisión lo lejos que lleva esto).

Otra pregunta: ¿existe, más allá de esto algún otro pasaje en Nietzsche que nos permita entresacar una idea absoluta de *decadencia* - una idea de *decadencia* absoluta?

A este respecto, conviene tener, de modo general, en cuenta: existen aproximadamente tantas clases de *decadencia* como ideales. Prácticamente todos los seres humanos poseen, junto a su ideal subjetivo, la negación de éste, su concepción subjetiva de la *decadencia*.

Pero, ¿no sería posible a pesar de todo delimitar el concepto de *decadencia* más objetivamente - que el ideal? (Arte de esgrima en Francia).

Una pregunta más: ¿el arte de una época políticamente decadente ha de ser necesariamente decadente?”<sup>161</sup> La anotación la hace después de la lectura de las dos obras. Esta preocupación va a perdurar en toda su vida y en toda su obra. Los términos en los que Musil entiende la decadencia son recetas de Nietzsche y se reflejan sobre todo en los primeros cuadernos de los diarios, en el joven Törless y, más tarde, muy madurados, en su obra cumbre. Una vez que el concepto de realidad ha fracasado Musil apuesta por la búsqueda artística de la substancia, que, si bien, tampoco alcanza la verdad, la intuye, la atisba y permite hasta olerla. La función del novelista de la decadencia consiste precisamente en la afirmación de ésta, en su representación como objeto mismo:

“*decadencia*. Separar el mundo en uno «verdadero» y otro «aparente», bien al modo del cristianismo, bien al modo de Kant (quien fue un cristiano astuto en definitiva), no es sino un indicio de *decadencia* - un síntoma de vida descendente...

Que el artista valore más la apariencia que la realidad no refuta esta tesis. Pues en este caso, »la apariencia« significa la realidad otra vez, sólo que a través de selección, exaltación y corrección... El artista trágico no es un pesimista; precisamente dice sí a todo lo problemático e incluso pavoroso, es un dionisiaco...”<sup>162</sup>

Así es como nace el *Törless*. El yo está sólo porque sus dos únicas armas para entender el mundo fracasan: la razón y el lenguaje. En el cuaderno 4 de su diario comenta el aforismo número 228 de *Die Fröhliche Wissenschaft* con estas anotaciones: “La evolución intelectual descansó hasta ahora sobre «la tendencia a asimilar y a equiparar», es decir, sobre este tipo de errores fundamentales que, según Nietzsche, favorecieron la supervivencia de la especie.”<sup>163</sup> Esto es, la manía de ver todo parecido e igual es lo que ha hecho posible la

supervivencia de la especie, pero no por ello se debe olvidar que es un error fundamental. Y el mayor de todos es la invención de la sustancia como arma normativa<sup>164</sup>.

En el *Törless* encontramos la disolución del *yo* como centro al que remitir la decadencia general de la época. Es impensable la creencia en un substrato único e idéntico, constante y continuo que soporte la experiencia; cada hombre es la unión inventada de fragmentos, el fragmento es conflicto.

Ahora es importante que nos centremos en las causas de su perplejidad. La novela es la primera representación musiliana de la disolución del mundo y la moral burgueses, y en la forma cómo se representa es Nietzsche el diagnosticador y psicólogo decisivo. Musil identifica a través de *Törless* en primer lugar el terrible presentimiento nietzscheano de la guerra inscrito en una época que tiende inexorablemente, por la propia lógica de la decadencia y de la vida misma, hacia un gran conflicto bélico europeo, esto es, la barbarie de la violencia, la sangre y la muerte. Nietzsche aparece para Musil como un visionario. En segundo lugar, la relación directa de Musil con la ciencia, con un concepto de verdad totalizante, le sirve para constatar el fracaso de la razón a causa de su artificialidad, y su naufragio a consecuencia de su incapacidad para explicar la esencia fragmentaria de la vida. Nietzsche es aquí el *diagnosticador*, el analista de la época. Finalmente, la trayectoria del progreso hacia la especialización del trabajo se inscribe en la cada vez más constante idiotización y alienación del ser humano. En otras palabras: Musil identifica, a la manera de Nietzsche, estos tres momentos de la forma de existencia burguesa con el desprecio por la vida: “Tener que combatir los instintos - he aquí la fórmula de la *decadencia*; mientras que la vida sigue un curso ascendente, la felicidad se identifica con el instinto.”<sup>165</sup> Nietzsche aparece así también como el gran (in)moralista:

“*Decadencia*. Esa moral que concibe a Dios como antítesis y repudio de la vida - la «negación de la voluntad de vivir» de Schopenhauer- es el instinto de la *decadencia* en sí.

*Conduct of life*. Nosotros, los otros, los inmoralistas, peor el contrario, hemos abierto nuestro corazón a toda clase de comprensión, compenetración y aprobación. Somos tardos en repudiar; nos preciamos de ser de aquellos que dicen sí.”<sup>166</sup>

Entre la producción del *Törless* y la redacción de *Mann ohne Eigenschaften* hay un gran periodo de tiempo en el que Musil no deja de crear personajes. *Törless* “está maduro para contraponer a la realidad codificada la utopía de una realidad diferente que casi ve él.”<sup>167</sup> En ese tiempo no hay que olvidar que su conocimiento de la obra de Nietzsche no sólo crece sino que además se reestructura y madura. Pero el gran fenómeno de la vida de Musil en esos años es la experiencia de la I Guerra Mundial.

Como vimos más arriba, Musil conoce a Nietzsche en los años que abandona la carrera militar y considera ese encuentro fatal como definitivo en su vida. Recordemos que Nietzsche combatió y atacó apasionadamente toda forma de militarismo. La guerra es el fenómeno del siglo, y no podría ser menos para Musil. En esos años se entrega definitivamente al espacio de lo incierto. Pierde su última oportunidad de tener un puesto de trabajo fijo y se dedica por completo a su obra. Es en esos años donde afirma en su diario que lo que hace

al artista es la rebeldía ante la época. Para ello es necesario conocer ésta profundamente, pero siempre desde la propia experiencia. Y no es casualidad que sea allí, en el frente de Fersental, cuando Musil concibe el personaje principal de su novela *Grigia*, Homo. La aventura de este geólogo se desarrolla por caminos inciertos e inexplorados de la alta montaña. Allí describe Musil metafóricamente la tan ansiada huida de la civilización, es un espacio donde se diluyen el cielo y la tierra y donde se descubre que todo el orden y la estabilidad de su vida anterior no sirven para nada.

Un grupo que merece un análisis profundo son las mujeres de las obras de Musil. Son todas ellas personajes que viven los límites, que se sitúan constantemente en las fronteras. Su Tonka se comporta siempre como viviendo en el mundo de las posibilidades, entregándose a lo desconocido. Las mujeres de Musil encarnan literariamente la obsesión de su creador por entender lo otro. Y en concreto Tonka “Era, para el autor, una llamada a que cambiase de actividad, dejando la actividad ordinaria por otra extraordinaria: la escritura. Como lo había hecho el mirlo madre en el relato *El mirlo*, poniéndose a cantar de noche, siendo pájaro diurno, o bien los ruiseñores de *Grigia*, que cantan en pleno día. Así también aquel «copo de nieve» caído en mitad del verano que era Tonka le anunciaba lo extraordinario: un nuevo camino, desconocido para él, y que él mismo tenía que hacer.”<sup>168</sup>

Pero es, sin duda, la experiencia de la guerra lo que terminará por escindirlo a él y a toda esa generación de la colectividad y es lo que crea la diferencia entre Törless y Ulrich. El primero cifra la disolución de su yo como sujeto pasivo, como testigo, pero Ulrich la provoca, o mejor la anticipa. Casado con Martha, lo que podría interpretarse como un intento de refugiarse en lo cotidiano, lo rígido y convencional, Musil pretendía seguir estudiando unos años más en Berlín. Forzado por su padre decide encontrar un empleo, rechazando un puesto de profesor de filosofía en la Universidad de Graz y aceptando el de bibliotecario en la Escuela Técnica Superior de Viena. Entonces sucede la *gran liberación*. La guerra le arranca de los brazos de la costumbre para dejarlo caer en el caos de los estúpidos y sangrientos errores colectivos. Esa realidad amenazadora, la Gran Guerra, destroza la individualidad, el orden cotidiano de la vida en pareja.

Tras la guerra Musil sigue anotando al ritmo de sus pensamientos sobre Nietzsche. Señala por ejemplo que Alemania no se ha hundido por culpa de sus individuos inmorales, sino de los morales, porque los llamados por Nietzsche moralistas han hecho mal el diagnóstico de la decadencia, han creído que ésta es un fenómeno moral y, por tanto, superable a través del esfuerzo moral. La experiencia de la guerra servirá a Musil como muestra de la disolución de la aparente estabilidad de los viejos valores éticos<sup>169</sup>, y tendrá una gran importancia en la (re)elaboración de su gran novela. Y es que el punto de atención más importante para Musil de Nietzsche es la consideración de éste como moralista o como ético<sup>170</sup>. La decadencia de los valores morales es la plataforma sobre la que giran todas las demás formas de decadencia. La moral ha pretendido hasta ahora negar la naturalidad de los instintos vitales, contra ello alza Musil, impregnado de la filosofía de Nietzsche, su afán de afirmación de la vida. Esta reflexión es central para el pensamiento de Musil, de su Ulrich,



y para el despliegue crítico que realiza el novelista en *Der Mann ohne Eigenschaften*. Naturalmente se entusiasmó por el desprecio de Nietzsche al filisteísmo, a la moral superficial, a la teatralidad del orden burgués, “la crítica a la cultura y a la época de la novela *Der Mann ohne Eigenschaften* recibió a través de ellos impulsos esenciales.”<sup>171</sup>

El proceso de disolución se establece también en su propio yo, pero anticipado e incluso provocado, llevándole a un viaje de retorno a lo natural. La Gran Guerra es recordada en numerosos artículos que ponen el acento sobre el concepto de nación<sup>172</sup>. Y es que en la guerra había algo grandioso e irracional difícil de describir. Ello no quiere decir que Musil se sintiera próximo de algún modo al sentimiento patriótico, más bien todo lo contrario. Arntzen describe muy acertadamente las conclusiones que Musil extrae de su experiencia bélica<sup>173</sup>: Por una lado la guerra demuestra el carácter *informe* de la especie humana, y por otro, la necesidad casi vital de la guerra cuando se quiere huir de la seguridad que da la paz.

Tenemos aquí representadas dos formas de decadencia a las que ya hemos hecho referencia en varias ocasiones: decadente es la vida estancada de la paz, y decadente es también la pretensión de superarla a través de medios artificiosos y espectaculares como la guerra o la revolución. Resumiendo, el individuo encuentra en un concepto de nación un vínculo místico que le identifica con algo aparentemente coherente que creía perdido en tiempos de paz, tanto es así que está dispuesto a defenderla hasta la muerte. Es la voluntad colectiva que se engaña a sí misma, porque la voluntad de la nación, explica Musil, no es la suma de voluntades, sino un aparato de cuatro cabezas: el poder burocrático, el judicial, el periodístico y el económico.

Pero entonces, cabría preguntarnos ¿qué sustenta ese concepto de nación? La respuesta es más sencilla de lo que parece: nada, tan sólo la creencia de que algo la sustenta, esto es el nihilismo. Y ¿qué ha cambiado la guerra en nosotros? nada. ¿Qué nos ha enseñado la historia? nada. Y es que la historia se ha construido sobre el concepto de necesidad histórica, y sobre el absolutismo de la moral. Como los humanos buscan lo estable, lo fijo, de manera tan intensa y enfermiza, tienen la absurda tendencia de elevar las opiniones rápidamente a normas y convierten lo incierto en verdad absoluta. Así se diluye el concepto de responsabilidad individual en lo colectivo. “El aspecto más significativo, que Musil saca de la concepción nietzscheana de la *decadencia*, es la constatación de aquel *difusismo* de la vida moderna, que es a la vez un problema psicológico-antropológico y social”<sup>174</sup>.

En *Der Mann ohne Eigenschaften* se nos presentan tres protagonistas, tres jóvenes amigos, que forman un extraño triángulo en torno a Nietzsche y alrededor del problema de la decadencia, *una misteriosa enfermedad del tiempo*<sup>175</sup>. Así describe Musil la vida decadente en su diario: “Lo bueno y lo malo, una variante del problema de la *decadencia*.

El filósofo en Nietzsche se rebelaba contra la *decadencia*.

*Decadencia*: la vida empobrecida, la voluntad de acabar, el gran cansancio.

La música decadente de Wagner: siroco, sudor irritante.

Brumoso, húmedo.

Música no decadente: ligera, dúctil, amable.

El refinamiento de una raza, no el de un individuo. (Es difícil deducir del contexto qué sentido daba Nietzsche a esta frase. En todo caso, podemos retenerla como postulado objetivo sobre la *decadencia*.)

La música saludable ha de estar libre de moral - de una alegría africana, la fatalidad pende sobre ella, su dicha es breve, repentina, sin cuartel. De una sensibilidad más meridional, más oscura, más quemada por el sol. De naturaleza cínicamente inocente, cruel.”<sup>176</sup>

Nietzsche describe en *Der Fall Wagner* la *decadencia* como pobreza de vida, como artificialidad de totalidad y de absoluto, que idiotiza y destruye el espíritu creativo enmascarando la verdad con grandes palabras, tras las cuales no hay nada. La crítica de Ulrich a la música está claramente influenciada por Nietzsche, y cuando se presenta en la novela junto a Walter, el impotente predicador de los valores positivos, un enfermo, parece la encarnación del espíritu nietzscheano, el campeón de la negación y la crítica a los valores tradicionales<sup>177</sup>. Musil acepta el diagnóstico de Nietzsche y describe a través de su reflejo, Ulrich, los propios afanes de aceptar por principios la enfermedad de la época, la decadencia, tema que es el hilo conductor de las citas de Nietzsche en los diarios. Musil cita a Nietzsche textualmente o lo parafrasea casi en cada una de las entradas del diario al tiempo que reflexiona sobre las relaciones de Nietzsche con el músico de moda, con el pesimismo de Schopenhauer, y con el fracaso de la razón kantiana.<sup>178</sup>

Musil trata de diagnosticar la enfermedad que padece no sólo la sociedad y la época, sino todo individuo: la pobreza de vida, y busca en su propia persona y en su obra la renuncia a esta manera del existir y del escribir, para poder superarla:

“**decadente**: Schopenhauer - el filósofo de la *décadence*. El artista decadente contamina todo lo que toca.”

En esta misma entrada de su diario Musil acepta del análisis de Nietzsche la idea de que la misma representación de la decadencia supone, si no la superación de la decadencia, un paso y un estímulo hacia la fortaleza y la salud, “Percibir lo nocivo como nocivo, ser capaz de renunciar a algo que es nocivo es un síntoma de fuerza vital. Lo nocivo sólo seduce a quién está agotado.

La propia enfermedad puede ser un estimulante de la vida, sólo que hay que estar suficientemente sano para él.”<sup>179</sup>

Walter es un paralelo de Richard Wagner. Walter es en la vida real Gustav Donath. Era músico, maestro de capilla en Nuremberg, director de la biblioteca del Conservatorio en Viena, secretario de la Comisión Austríaca de Arte, secretario de la Comisión de Música Sacra y del Departamento sobre Fundamentos de Musicología. Su matrimonio con Alice, Clarisse en la novela, presentó muchas dificultades como se desprende de los diarios de Musil. Walter es una parodia de wagneriano, por lo tanto un *decadente*, un enfermo, un impotente, que busca consuelo en los excesos musicales. Es un personaje que servirá de representante de la decadencia pasiva, eternamente frustrada, y, por consiguiente, como contraposición a Ulrich, representante de la frustrada revolución intelectual. Su música es

puro artefacto en busca de la totalidad ya no reconstruible. Sus frustraciones las achacará a la época y no a su propia impotencia individual. Es precisamente Walter el que etiqueta la existencia de Ulrich de falta de atributos, cuya dispersión es, al fin y al cabo, la misma que se manifiesta en todo.

La pareja Walter-Clarisse tiene, en la novela, un fin estratégico muy claro: representar el dramático conflicto Wagner-Nietzsche. Si Walter es la parodia de Wagner, Clarisse lo es del propio Nietzsche, pero cuidado, ese Nietzsche destinado al irracionalismo y la locura, que no es el del mismo Musil. Clarisse, Alice en la vida real no puede ser un representante del nietzscheanismo, sino de aquel que lee y entiende a Nietzsche al pie de la letra, aquel que confunde el discurso de Zarathustra, cada expresión, cada pensamiento, con el exceso dionisiaco. “Quien toma Nietzsche a la letra está perdido.”<sup>180</sup> Como dice Beda Allemann, en Clarisse “Las fronteras entre la locura y la salud desaparecen.”<sup>181</sup> Clarisse, recordémoslo, terminará volviéndose loca después de un largo proceso de histeria. Éste es un hecho que ha llevado a muchos equívocos. Algunos autores han querido ver en Clarisse un personaje intencionadamente ridiculizado por su creador para que, de la misma manera, el propio Nietzsche quedara en mal lugar. Otros (excepto Marcel<sup>182</sup> y W. Grenzmann<sup>183</sup>), por el contrario, han interpretado a Clarisse como el auténtico trasunto del autor. De esta forma, el compromiso de Musil con Nietzsche se vería reflejado en este personaje. Burton Pike llama a Clarisse “ardiente exponente” y “ferviente campeona de Nietzsche”<sup>184</sup> y afirma que sólo una mente desequilibrada puede comprender el caos del siglo XX. Así, Clarisse vive al borde de la locura como prueba del compromiso que Musil adopta hacia Nietzsche.

Pero esto no es así. La escena donde ella recibe de manos de Ulrich la obra de Nietzsche como regalo de bodas ha sido una y otra vez malinterpretada. Así, Kaiser y Wilkins<sup>185</sup> se equivocan al pensar que Ulrich, con su regalo, quiera alejarse definitivamente del filósofo y dejar esta tarea a Clarisse. No, todo es más sencillo. Baste recordar que en 1905 Musil planeaba la novela como una historia de celos, un triángulo. Es más sencillo y acertado pensar que Ulrich sigue de alguna manera enamorado de Clarisse. No se puede escapar al lector que Walter odia que su mujer recite constantemente a Nietzsche. Por lo tanto, la razón para que Ulrich le regale a Clarisse las obras de Nietzsche sólo tiene como intención molestar irónicamente a su oponente y ganador.

Definitivamente, ella no es el personaje de *Der Mann ohne Eigenschaften* que se relaciona más intensamente con Nietzsche, sino Ulrich, el protagonista de la novela. En su diario, Musil nos habla de ella, y la considera como caricatura de nietzscheana, “Ecce Homo: salta a la vista el paralelismo con Alice. Ella vive literalmente de forma caricaturesca, según los conocimientos y recetas personales de Nietzsche. Pero si las palabras son diferentes, sus acciones ridículas ocultan tal vez el mismo grado de seriedad que Nietzsche, sencillamente logró expresar de forma no ridícula.”<sup>186</sup> La lectura de *Ecce Homo* es casi una lectura predeterminada, que tiene una función fundamental en el desarrollo de la influencia de Nietzsche sobre Musil: “la identificación de la temática nietzscheana con el personaje de Clarisse representa en efecto un punto de partida no sólo para la construcción del núcleo

narrativo que tiene que ver con los ‘amigos de juventud’ Ulrich, Walter y Clarisse en el *Hombre sin atributos*, sino también para una nueva elaboración y ulterior reflexión sobre la propia y personal relación con Nietzsche que Musil completa en el curso del trabajo de preparación de la novela.”<sup>187</sup>

Podemos concluir por ello que Musil tenía muy claros los peligros que suponía leer a Nietzsche a la letra. Clarisse es ese tipo de nietzscheano del que ya hablamos en la primera parte de este estudio. Ser como Clarisse supondría según nuestra lectura del personaje aceptar todas las carencias de una interpretación de la obra de su maestro en clave egoísta y no individualista.

En este punto sería importante analizar otro personaje que tiene en la novela un papel crucial. Se trata del asesino Moosbrugger, que se incorpora a la novela en 1919, con la intención de cifrar en la sátira total de la obra un mundo inhóspito y abrupto de la psique humana. Desde el relativismo moral, su acto de asesinar no deja de ser moral, porque al fin y al cabo se desprende de una necesidad irreprimible. Y es que, de todos modos, el acto no es lo que cuenta, ya que un asesinato puede ser considerado tanto como un crimen como una acción heroica<sup>188</sup>. El factor decisivo para juzgar un acto moral es si nace de la necesidad interna o no, ya que lo rechazable son las leyes impuestas desde el exterior. Clarisse vincula a Moosbrugger con la música dionisiaca y ese convencimiento le hace interesarse por él. Ella, Ulrich y Bonaede ven incluso en el asesino una respuesta al problema de la civilización decadente.

Musil nos completará el cuadro de personajes con dos figuras que forman una especie de *pareja perfecta a la moda*. Por un lado tenemos al polo opuesto de Ulrich, de Musil, cuyo modelo real es Walter Rathenau, presidente de la AEG, presidencia que ostentaba, por cierto, por herencia paterna. Arnheim, como su patrón real, es un gran hombre, reconciliado plenamente con el mundo que le rodea, inmensamente rico, que sabe incluso acercarse el mundo de las ideas para que le sea útil, lo cual se puede decir en el sentido platónico de unir espíritu y poder. “La antítesis entre Ulrich y Arnheim está por lo tanto modelada sobre la propuesta de Nietzsche entre el hombre del conocimiento y el representante del «diletantismo»”<sup>189</sup>.

Pero Arnheim es algo más, es un comediante, es el campeón del alma, uno de esos que creen en el fantasma y lo alimentan con moral religiosa y filosofía idealista. Cuando habla del alma lo hace sólo por reconciliarse con la época, que está harta de dinero y número. Su invocación constante al alma es una cuestión puramente de hipocresía. Justifica la acción paralela porque en la historia universal no pasa nada irracional<sup>190</sup>. “El ‘gran escritor’ - dice Musil- es el sucesor del príncipe del espíritu y corresponde, en el mundo espiritual, a la sustitución que se produjo de los príncipes de antaño por la gente rica dentro del mundo político”<sup>191</sup>. Es por ello por lo que se celebra su concurso en todo premio literario que se precie, aunque sea de jurado, porque el poder sabe que este tipo de personajes son engendrados por él mismo, que están de su lado y que no suponen ninguna amenaza movilista. Este personaje puede ser elevado en cualquier momento a embajador espiritual

del estado, pues es una pieza estratégica imprescindible para la educación de los miembros de un estado mantenido bajo relaciones de poder, éste es su papel. Arnheim representa el ideal platónico de filósofo gobernante, y es por ese motivo el extremo opuesto de Ulrich, de Musil, de Nietzsche, que alaban al artista que sólo quiere su pan y su arte.

Musil rodea a Arnheim de dos personajes muy significativos. Por un lado una mujer hermosa, y por ello cautivadora, que termina enamorándose del gran hombre y que desprecia al libertino de Ulrich. ¿Cómo no? Diotima es la mujer de un alto cargo del ministerio de asuntos exteriores, una clave necesaria para el poder, una gran espiritualidad. Es una moradora muy respetable, pero sin escrúpulos, de las relaciones de dominio, de la *civilización*, una mujer que piensa en restablecer la unidad religiosa de la acción humana. Diotima es tan grandiosamente bella como terriblemente estúpida. El otro personaje, el general ilustrado, Stumm von Bordwehr, es un militar intelectual, esto es, un ridículo y rechoncho personaje que ni sabe montar a caballo ni tiene algún don literario. Pero allí donde se habla de paz, siempre tiene que haber un especialista de la guerra. La hipocresía moral y social, la obsesión por la gran idea, está bien reflejada en las relaciones entre los personajes. Incluso cuando se refugia en la soledad, Arnheim está actuando, ¿qué intenta? no perder su reputación de escritor. Pues no se trataba para Arnheim de un retiro voluntario destinado a la reflexión, sino un simple descanso de esa vida ajetreada del magnate casi omnipotente. A éste tipo de escritor sólo le mueve la voluntad, la obsesión por ser el primero, el mejor, por eso escribe Arnheim.

Como anota Musil en la página 1351 del tomo II de su diario, es muy raro decir cosas nuevas que no creen nuevas formas. Así es, Nietzsche hizo efecto de *catalizador*<sup>192</sup> al proponer cosas nuevas que crearon nuevas formas de ser expresadas. Los personajes principales de Musil son eso, nuevas maneras de vivir en el mundo de la posibilidad. El concepto *nuevo* es de la máxima importancia, nos dice Musil en sus diarios, “Y en este concepto podríamos quizá encontrar una clave de interpretación de la relación de Musil con Nietzsche: si el nuevo consiste en el dar nueva forma a un contenido y en el reinsertar los elementos en este implícitos en nuevas conexiones, esto es precisamente lo que en la obra de Musil se hace con elementos sacados de Nietzsche.”<sup>193</sup>

La filosofía de Zarathustra no sólo hizo impacto en las figuras de la obra de Musil. La influencia del pensamiento de Nietzsche convirtió al escritor en un hombre abocado a buscar constantemente posibilidades y no realidades. Su trasunto Ulrich refleja todas las deficiencias de la época como si se tratara de un espejo deformante, “como el título de la novela sugiere, Ulrich es un completo relativista que desconfía de todos los conceptos tales como espíritu, alma y vida”<sup>194</sup>, pero tal y como son concebidos en su época la vida de Musil a partir de aquel encuentro fatal con Nietzsche se convirtió en una constante renuncia a lo que éste llamaba *vida fácil*. Una renuncia inquieta, despierta del sueño de pesados sistemas y teorías que, una vez que son consideradas como *realidad* definitiva, determinan la *congelación* de la vida. Musil encuentra en Nietzsche la válvula de escape para todo individuo que quiera convertirse en espíritu libre y se libere de la espiritualidad estrecha

y limitada. La identificación de Musil con el filósofo radica esencialmente en ese querer despertar, salir de la inmovilidad del pensamiento, del adormecimiento de los sistemas establecidos, sólidos y considerados como definitivos. El propio Musil se dio cuenta de que su identificación con Zarathustra le llevaría por caminos inciertos e imprecisos, en los que nada iba a ser ni estable ni fácil, caminos que se dirigen hacia posiciones *demasiado excéntricas*, por la senda del loco y del solitario. Musil se siente desgraciado, extraño a la forma en que los demás aceptan las reglas de la vida diaria. En un principio el protagonista de su gran obra iba a llamarse *Anders*, que en alemán significa *el otro*, y como recuerda también Hilscher a principios de los años veinte Musil anotó en los diarios el título *intentos de encontrar otro hombre*<sup>195</sup>.

Cada día un nuevo *yo*. Herbert W. Reichert ve en el relativismo de Ulrich una forma de pensamiento muy cercana al nihilismo nietzscheano. E incluso la idea del eterno retorno de lo mismo está presente en la escena posterior a la muerte del padre de Ulrich<sup>196</sup>. En cualquier caso, es imposible entender la filosofía de las posibilidades de Musil y la puesta en escena de muchos de sus personajes sin acercarnos al nihilismo nietzscheano y a su última consecuencia, la disolución de aquella moral basada en la creencia en el alma trascendente. “Nietzscheana en modo específico no obstante no es tanto la eliminación del yo-substancia - el ocaso del sujeto es por otra parte un tema bastante difundido en la psicología experimental y en la cultura positivista de la segunda mitad del siglo diecisiete - sino el hecho de que esta eliminación es el movimiento del cual parten las experimentaciones de nuevos posibles (las muchas auroras que todavía deben resplandecer) que sin embargo no sean presa de lo informe y del caos, pero que pasen a través de las disciplinas legadas al desarrollo de los especialismos”<sup>197</sup>.

Había algo también en Grauaug, escribe Musil, que espantaba a la gente, ¿qué era? que no estaba conciliado con el orden del mundo burgués superespecializado, con lo aproximado. Grauaug es un hombre raro, solitario, de costumbres extrañas, no acordes con las sociales. Como el propio Musil, Grauaug vive como suspenso en el mundo. No le hace falta aferrarse a un suelo firme, ni situarse en ningún centro para existir, porque eso, existir, es lo único que persigue, y ni siquiera lo persigue con dedicación. Su relación con la sociedad resulta ambigua, pero sobre todo amoral. Según Musil, el mérito de Nietzsche consiste en aplicar a la moral el carácter de *gaya* de la ciencia, esto es la alegría del cambio.

La locura y la tierra extraña son los frecuentes acompañantes del pensador, del analista de la cultura. La vivisección espiritual de *Monsieur le vivisecteur* se va a convertir en una nueva *ciencia del hombre*, en una *gaya* ciencia que sólo puede basarse en la falta de cualquier fundamento. ¿Una paradoja? no. Allí, en la montaña y en el mar, donde el hombre se enfrenta al infinito, tiene también lugar la aventura de Homo.

Ulrich es tan sólo un reflejo del mismo Musil, el contexto vital de éste le pone francamente difícil ser un buen patriota. Es ciudadano de un estado que se descompone, por eso él mismo se sentía, como su gran personaje, extraterritorial y carente de toda señal de identidad con el cuerpo artificial que era el imperio, roto en 1918, cuando él contaba con 38 años. Musil

fue un rebelde inspirado en la crítica de Nietzsche, pero no como un seguidor de éste, sino motivado por su ejemplo. Musil parece aplicar a su personaje las mismas palabras que Zweig dedicó a Nietzsche en 1925: “Nietzsche por contra, el caminante, debe siempre destruirse completamente para construirse completamente... para llegar más alto, debe siempre despojarse de una parte de su yo.”<sup>198</sup> Es central para la comprensión de la novela el concepto de descomposición, de desintegración. Ulrich es central para reconocer la influencia de Nietzsche en la obra de Musil porque representan ambos la necesidad de entregarse a la descomposición del mundo, y de sus propios *yoes* para llegar más alto, para ser plenos. Así lo manifiesta Herbert W. Reichert: “Todo intento para determinar la influencia de Nietzsche en *El hombre sin atributos* debería empezar con una consideración sobre el carácter central, Ulrich”<sup>199</sup> y la necesidad de éste de hacerse cómplice de la descomposición para poder construir un hombre nuevo y un propósito en la vida.

No se trata de entregarse con bandera blanca a la decadencia. Ulrich tiene un propósito en la vida. Y es que como Nietzsche, Ulrich es un rebelde, rebelde contra todo lo establecido, contra la familia, contra cualquier absoluto político, llámese éste *sociedad* o *patria*. Sin duda, Reichert lleva razón en algunas cosas<sup>200</sup>, pero no es sólo Ulrich el punto clave de la relación Musil-Nietzsche, son muchos los personajes que nos dan las señas necesarias para identificar un pensamiento en un escritor, como Claudine, entregada al afuera por medio de la infidelidad, “...la autodegradación sobre la alfombra barruntando al seductor al otro lado de la puerta”<sup>201</sup>. Muchos rasgos de Claudine reaparecerán en Agathe. Ulrich es un personaje cumbre, pero hay otros antes que él y también a su alrededor. Claudine y Agathe sienten la experiencia del amor como algo *místico*, pero esa mística de la disolución del *yo*, que se desvanece y se expande. Veronika, en el relato *La tentación de la tranquila Veronika*, muestra muchas semejanzas con ellas y con Grauaugé. Sus vivencias, a las que asisten como meros espectadores, son fuertes, pero impersonales<sup>202</sup>, la realidad y la irrealidad se confunden y manifiestan constantemente en experiencias descritas atemporalmente por Musil, que remiten a otras que no se pueden definir ni concretar<sup>203</sup> y que se refieren a lo irracional, lo animal y lo vegetal. Porque es el alma, dice Veronika, lo que no les deja amar. También el discurso de Reginé en la primera escena de *Die Schwärmer* es algo completamente fuera de lo normal, propio de una mujer que ha visto pasar su vida sin vivirla ni un instante con coherencia. Como las otras mujeres es amoral, nietzscheana, en el sentido de considerar la moral impuesta como algo que afecta sólo a lo exterior, como pura hipocresía. Sin duda que todas ellas son experimentos previos para la preparación del último gran ensayo. Agathe será una culminación.

“Según Musil la guerra ha mostrado claramente la disolución de la aparente estabilidad de los viejos valores éticos.”<sup>204</sup>

Ulrich es un *Freigeist* voluntario, el hombre al que la perspectiva anticipada de la guerra ya le ha *robado* las características, esto es, le ha mostrado claramente la impracticabilidad de reconciliarse con el mundo, consigo mismo, así como con todos sus proyectos de vida. Pero para él esa perspectiva es precisamente un nuevo punto de partida, lo que le mueve

a escribir un libro, si no lo consigue, suicidarse. Claro está que el suicidio sólo sería una manera de cumplir la lógica de la decadencia, del absurdo<sup>205</sup>.

Como ya hemos señalado, hacia 1920 el nombre del protagonista era *Anders*, el otro, o el hombre de otro mundo. Y sobre 1927, Musil ya piensa en llamar a la novela *Der Mann ohne Eigenschaften*, esto es **el hombre que no posee cualidades propias, sin señas de identidad, sin características**. En 1930 el personaje ya se llama Ulrich. Éste acepta sin más, lisa y llanamente, la enfermedad pública de la decadencia. Ulrich es Musil, y toma de Nietzsche su ejemplo ante la época. Se trata para él, como para Nietzsche y el mismo Musil, de diagnosticar la enfermedad considerándose ellos mismos decadentes. El método, por eso, sólo puede ser el mirarse a sí mismo, el analizarse como hiciera el mismo Zaratustra. Así se nos presenta Ulrich tras abandonar una prometedora carrera de oficial, a la cual identifica con el idealismo romántico: “Bueno y malo, arriba y abajo, son para él conceptos de escéptica relatividad, pero miembros de una función, valores dependientes del conjunto en el que se encuentran. Ha deducido de los siglos que los vicios pueden transformarse en virtudes y las virtudes en vicios y considera una ineptitud que uno no consiga en el curso de su vida hacer de un criminal un hombre de provecho. No reconoce prohibición ni licitud, pues todo lo que aparenta ser inamovible, los grandes ideales y las leyes y su pequeña impronta petrificada, el carácter pacífico. No considera nada firme, ningún yo, ningún orden. Debido a que pueden cambiar cualquier día nuestros conocimientos, no cree en ataduras y para él todo posee el valor que solamente dura hasta el siguiente acto de creación, como un rostro al que se habla y que cambia a cada palabra.”<sup>206</sup>

Ulrich ha realizado ya el paso decisivo que va del nihilismo pasivo al nihilismo activo. Esa forma nueva y valiente de entender las cosas le llevará, como veremos más adelante a concebir el mundo como un gran laboratorio, donde la gran ley es la del eterno retorno. Esta idea se le presenta al mirar a la cara de su padre muerto. Primer paso para convertirse en espíritu libre: Eliminar el mundo de lo actualmente moral y recuperar el otro mundo de la posibilidad.

Ese punto de partida consiste en dos cosas fundamentales: por un lado, contemplar la realidad desde la “movilidad de los hechos”, y, por otro, aceptarse y querer a sí mismo como tal, porque quien no se ama a sí mismo, no puede ser bueno. Estos puntos de vista pertenecen a una etapa experimental. Tras conocer a Agathe, y en una conversación con ella, van incluso a fortalecerse en el pensamiento de Ulrich:

“- Me has preguntado lo que creo - empezó -. Creo que todos los preceptos de nuestra moral son concesiones a una sociedad de salvajes.

- Creo que no hay ninguna que sea justa.

- Otro sentido centellea tras ellas. Un fuego que tendría que refundirlas.

- Creo que nada ha tocado a su fin.

- Creo que no hay nada en equilibrio, sino que todas las cosas quieren imponerse apoyándose las unas en las otras.”<sup>207</sup>





Y es que Ulrich descubre en su autoanálisis, que es el de la misma época, y a través de su lectura juvenil de Nietzsche, todo lo que no puede soportar del mundo que le rodea. Aunque es cierto que no hay que olvidar que muchos de los problemas de los que Ulrich habla ya eran casi tema generalizado en la cultura crítica, “La queja sobre la falsa autenticidad del ser individual en la sociedad de masas es propio de la insistencia más fija de la cultura crítica”, sí que se puede considerar a Nietzsche como profeta de esta manera de escribir.”<sup>208</sup>

¿Quién es Ulrich? Es el hombre moderno, dotado de todas las habilidades físicas e intelectuales que requiere la sociedad burguesa, pero que decide en un momento determinado entregarse a una incierta reflexión voluntaria. No es casualidad que ese momento sea un “hermoso día de Agosto” de 1913, el mismo mes en el que a Nietzsche se le acercó Zarathustra trayéndole el regalo del “eterno retorno de lo mismo” y el mismo en el que murió. El eje central sobre el que va a girar toda la reflexión de Ulrich es la idea de la individualidad, y su herramienta es la experimentación sobre sí mismo, convirtiendo el mundo en un gran y total laboratorio. Decide por pura necesidad moral convertirse en experimento, adelantándose a los acontecimientos, pues de todos modos la guerra del 14 le va a arrancar todo lo que cree poseer.

No es que la colectividad, y en concreto la amarga experiencia de la guerra robe la esencia del individuo, sino que esa identidad no ha existido nunca. Porque sólo podía haber sido metafísica y ahora resulta que se desenmascara, descubriendo su carácter de inventado y de mentira. Por eso, precisamente puede Ulrich experimentar sobre sí mismo, porque la posibilidad de que no haya un punto firme y unitario al que remitan todas las características es más real que la fantasía del alma.

“-¿No dijiste una vez que la misma acción puede ser buena o mala según el contexto?  
- preguntó Agathe.

Ulrich asintió. Su teoría era que los valores morales no son magnitudes absolutas sino conceptos funcionales. No obstante, cuando moralizamos y generalizamos, los separamos de su totalidad natural:

- Y probablemente es ahí donde algo empieza a fallar en el camino de la virtud - dijo.”<sup>209</sup>

Por eso el protagonista puede querer despojarse libremente de todas ellas y no ser nada, que es lo que realmente es cada uno.

El *yo* es un producto de la necesidad colectiva, pero es inventado para establecer y salvaguardar la relación de dominio. Su consideración no es sólo política, es metafísica, en primer término y ética en segundo, todo ello por las razones que ya vimos anteriormente. Lo que hace la experiencia de la guerra es sacarle, a él y a todos, de la mentira de la substancia del sujeto, del *yo*. Por ello mismo, el acto de entrega voluntario al mundo de la posibilidad es un acto de liberación, cuya culminación va a ser la escritura, la creación de otros mundos, donde funcione sólo la ética individual:

“- Al parecer he nacido sin quererlo con otra moral.”<sup>210</sup>.

Esto es lo que definitivamente separa las dos clases de escritor reflejadas en la gran novela de Musil. Uno es el escritor del nihilismo pasivo, del tiempo lineal, del poder, *un pequeño gusto de la opinión pública*, un *gran escritor*, Arnheim: el artista representante de aquella moral que Ulrich, Musil, Nietzsche, no quieren compartir.

¿Por qué decide Ulrich escribir un libro? Por lo mismo que Musil. No para ser *grande*. Sino para descubrir nuevas combinaciones, para reflejar la otra realidad, la otra vida. Para vivir una aventura, que consiste en contemplar la realidad como hipótesis, vivir en subjuntivo, en el ámbito de la posibilidades: experimentar como el científico y el aventurero, no detenerse ante nada, enfrentarse a las prohibiciones. Para Roberto Olmi, el aspecto más importante del *sentido de la posibilidad* es su dirección fundamentalmente ética y ha demostrado con éxito la relación que este aspecto tiene con la filosofía de Nietzsche<sup>211</sup>. Musil es el escritor rebelde que busca nuevos mundos, posibles y, por ello mismo reales. Lo importante es cómo ese concepto de *posibilidad* se realiza en la figura de Ulrich, es decir, cómo se vive la posibilidad como *categoría fundamental* de la literatura.

En realidad se trata del tema nietzscheano de la autosuperación, de la búsqueda de nuevas formas de vida y de expresión, el *llegar a ser otro*, y Musil era consciente de que Nietzsche era como el predecesor de todo ese entramado de pensamiento que soporta su propia obra. Así, por ejemplo, anota en su diario:

“Algo sobre Nietzsche.

Se dice que carece de carácter filosófico. Sus obras pueden leerse como divertimentos ingeniosos. A mí me da la impresión de alguien que ha explorado cientos de posibilidades nuevas sin agotar ninguna. Por eso gustan de él quienes sienten la necesidad de recurrir a posibilidades nuevas y lo acusan de poco filosófico quienes no pueden prescindir de resultados matemáticamente calculados. Nietzsche en sí [¡presunción juvenil!] no tiene gran valor. Pero Nietzsche, y una decena de trabajadores intelectuales competentes que llevarán a la práctica lo que él simplemente indicó, producirían un progreso cultural de mil años.”<sup>212</sup>

Resumiendo, se podría decir que la recepción musiliana de Nietzsche tiene tres frentes fundamentales, esbozados de la siguiente manera por Aldo Venturelli<sup>213</sup>:

a. La crítica contra los valores morales y éticos y los fundamentos gnoseológicos ha otorgado nuevas posibilidades para la tarea intelectual. El concepto de posibilidad proviene de Nietzsche y es impensable sin él;

b. el concepto de posibilidad en Nietzsche se muestra como puro ejemplo, ya que él mismo no termina de realizar ninguna de las opciones que se le aparecen;

c. Musil termina por abandonar a Nietzsche para desarrollar una ciencia de las posibilidades, no basta con mostrar una posibilidad, hay que verificarla y ordenarla en un sistema abierto de conexiones intelectuales.

El horizonte está escrito por Nietzsche<sup>214</sup>. Para Allemann se trata también del problema de *la vida recta* y del futuro del hombre europeo que busca un nuevo orden moral y social

posible, pero que, sobre todo, no suponga los sacrificios que Nietzsche había sabido descubrir y poner sobre el mapa del pensamiento occidental.

La filosofía de la vida de Ulrich se deja dirigir por el pensamiento de Nietzsche, y se aproxima a lo dionisiaco (primera utopía) y al irracionalismo (segunda utopía), como todos los grandes personajes musilianos: “En el hombre dionisiaco Nietzsche magnificaba el elemento personal, irracional, creador de valores - y en el apolíneo, lo objetivo y racional.”<sup>215</sup>

Por eso dice Ulrich:

“- La moral que nos han legado es como si nos hubiesen puesto en una cuerda floja tendida sobre un abismo - dijo - sin darnos otro consejo que el de «¡mantente derecho!»”<sup>216</sup>

Sin embargo, lejos de sentir desánimo ante tales circunstancias, él mismo se aventura a anticipar el mundo de posibilidades morales que se abren ante él, así que decide vivir el mundo de las potencialidades, siempre en tiempo futuro, “Ulrich se vuelve de nuevo al irracionalismo y junto a su hermana gemela Agathe parece conquistar serenidad mística en la «utopía de la otra vida».”<sup>217</sup> Es precisamente en una conversación con Agathe donde se nos hace patente ese nuevo compromiso de Ulrich con el mundo.

¿Qué es lo que le falta de verdad a la época? La civilización actual carece de un valor que pueda substituir al dios muerto. De nuevo Nietzsche le da la respuesta, la solución: la embriaguez vital, el apasionamiento ante la vida, a la civilización le falta el alma. Es cierto sin embargo que hemos oído decir a Musil que Nietzsche no aporta ningún valor, o que no practica ninguno. Musil no se da cuenta de que el mismo concepto de posibilidad es ya en sí un valor para la vida. Y tampoco se da cuenta de que él mismo recoge el concepto de vida de Nietzsche y lo convierte en un valor central, en sus mismos diarios fechados ya en 1920 escribe: “(Sin embargo, la educación para lo superior de Nietzsche subraya el valor de la existencia)”<sup>218</sup>. Su escritura no es un intento de mostrar la vida tal y como es, esto es, plena de posibilidades, sino que esa realidad “existe”, no puede decir que Musil “representa” la otra realidad, para él sus personajes son tan reales como los de carne y hueso, lo único que él hace es situarlos en otro espacio, experimenta con ellos. Sólo hay un sitio, piensa Musil, desde donde se puede recuperar el alma: desde la auténtica creación literaria, porque escribir bien es un acto ético:

“Lamprecht señaló que el ideal de humanidad de Lessing y de la religión natural, la idea de autoperfeccionamiento de Leibnitz, la auto-cultura de Goethe, la auto-representación de Schleiermacher, el superhombre de Nietzsche, no son más que formas diferentes de expresar el yo ético-estético.”<sup>219</sup>

Es la moral lo que perturba la vida porque es lo que no funciona, lo que se ha mostrado como inoperante ante la vida. La moralidad debería tener en cuenta la movilidad de los acontecimientos, por eso fracasa, por su inmovilismo. Del mismo modo, cada hombre debería realizar en sí mismo esa transformación que consiste en meditar la acción desde razones y fundamentos diferentes de los que hasta ahora se nos han enseñado. “El «principio del fundamento insuficiente» quiere expresar que no puede existir un fundamento único,

comprobable para una decisión humana.”<sup>220</sup> Debemos (re)aprender el mundo de otra manera y más tarde aprender a sentir de forma diferente, para, finalmente, ser otros.

En una conversación con Diotima, Ulrich intenta hacerle ver a ésta lo paradójico de expresiones como *leyes de la personalidad*. El concepto “personalidad” describe la interioridad del sujeto, de lo individual, mientras que el concepto *ley* describe el intento de unir muchos casos particulares por una u otra razón. De dónde procede entonces ese juego de palabras. Ulrich está convencido de que características e impulsos buenos y malos no son otra cosa que ficciones de los moralistas.<sup>221</sup>

Todo ello remite, por lo tanto al problema de la moral, venerada y absolutivizada necesariamente por el hombre, carácter que Musil descubre en la crítica de Nietzsche. Así se diluye el concepto de responsabilidad individual en lo colectivo. Todo sucede porque ha de suceder, dirá Arnheim para justificar la *Acción Paralela*. ¿De qué sirve entonces construir la intimidad si lo que ordena y dispone es la pura labilidad, la “ley de los dados”? Pero no es sólo la perspectiva de la guerra lo que disuelve el concepto de sujeto del estado moderno. también la sociedad industrial ha convertido al hombre, a ese pretendido compuesto de cuerpo y alma en un número, una cifra, una anécdota dentro de todo el entramado social de estadísticas<sup>222</sup>.

El artista es el gran combinador de posibilidades infinitas. El creador debe perseguir la cumbre, la “culminación” de la ficción, para despuntar la vivencia externa en un acto de huida de lo cotidiano. Sólo así puede el hombre liberarse de la angustia y la desesperación, construyendo mundos nuevos, profundamente reales. La literatura es una vida más atrevida, es otra vida y otra historia, dice en el cuaderno V de los *Diarios*. Musil llega a esta conclusión después de un dramático proceso de reflexión al tiempo que trabaja en Veronika. La depresión le asalta constantemente por esas fechas, entre 1910 y 1914, ya que está obsesionado por encontrar una nueva forma de escritura que sepa reflejar la vida tal y como es.

“Musil subraya muchas veces enérgicamente no interesarse simplemente por el desvelamiento de la crisis de todos los valores, sino sobretudo por la posibilidad de alcanzar, a través del análisis y el control racional de sensaciones y comportamientos un nuevo comportamiento ético, una nueva moral.”<sup>223</sup> Eso es lo que Alemania necesita, una nueva *moral matemática*, una *ciencia del hombre* que para Musil se remite siempre a Nietzsche. Contra el «fantasma ideológico» del hombre genérico, cuyas facultades y caracteres son la rigidización de un orden posible, esto es del orden actual que sin embargo no es exclusivo, Ulrich desarrolla un constelación de ideas nietzscheanas que culmina en la valorización de la *moral matemática*<sup>224</sup>, la herencia musiliana de Nietzsche.

La moral científica o matemática, la ciencia del hombre, debe ser un sistema abierto que vive siempre conectado a la experiencia subjetiva<sup>225</sup>, puesto que la contradicción vive en nosotros mismos. La moral matemática se relaciona estrechamente con la utopía del ensayismo: se trata de conjugar la exactitud del método de investigación científico con la apertura de los horizontes interpretativos que Nietzsche había abierto con su perspectivismo<sup>226</sup>. Y puesto que se trata de un problema antropológico-psicológico y social,

la nueva ciencia del hombre “es la búsqueda de una nueva identidad del individuo que alcanzará su culminación precisamente en la concepción de un *hombre sin atributos*.”<sup>227</sup>

El arte es el único medio para alcanzar esta ciencia<sup>228</sup>. Pero no el arte producto de la fantasía, sino sometido al análisis intelectual, a su control, que por sí mismo no basta. La pérdida de la identidad individual habitual, esto es la disolución de un concepto de sí mismo, que se creía sujeto y medida de todas las cosas lleva necesariamente a una nueva situación del individuo ante el mundo<sup>229</sup> y ante la vida cuyos ejemplos más estremecedores y a la vez más abierto a lo nuevo se encuentran en Musil y Rilke. Este es el movimiento del *espíritu libre*, el que nunca se detiene y que, por ello mismo, parece quietud, “el *espíritu libre* nietzscheano revela así una profunda afinidad electiva con el *ser humano de la posibilidad* musiliano”<sup>230</sup>, pero también con Rilke, pues ellos de la mano de Nietzsche son los que han sabido convertir el caos con que se inicia el siglo XX en posibilidades de creación y de rescate de la vida.

En *Der Mann ohne Eigenschaften* leemos: “Si se da, pues, sentido de la realidad, y nadie dudará que tiene su razón de ser, se tiene que dar por consiguiente algo a lo que se pueda llamar sentido de la posibilidad.

El que lo posee no dice, por ejemplo: aquí ha sucedido esto o aquello, sucederá, tiene que suceder; más bien imagina: aquí podría, debería o tendría que suceder; y si se le demuestra que una cosa es tal como es, entonces piensa: probablemente podría ser también de otra manera. Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es... La realidad es la que despierta las posibilidades; nada sería tan absurdo como negarlo.”<sup>231</sup>

El mundo es en realidad un juego de máscaras. El desprecio a la masa, que es la que realmente sustenta ese estado de cosas al permitir entusiasmado que otros le esclavicen, no significa el desprecio a la democracia, así dice Musil en su Diario disculpando a Nietzsche de toda interpretación antidemocrática y aristocrática: “Pero al mismo tiempo es la auténtica democracia. Pues éste no implica la soberanía de la masa, sino su individualización. La democracia (véase Nietzsche) es el enaltecimiento del individuo. Descansa sobre la autonomía de la individualidad ética. Ese enaltecimiento del individuo se extiende necesariamente también a las comunidades. Descompone las masas en formas individuales.”<sup>232</sup>

En Musil no se debe perder nunca de vista la importancia que tiene lo político en su trayectoria ensayística. Precisamente son los años de posguerra los más prolíficos en esta labor. Musil entabla amistad con R. Müller, activista revolucionario, junto al que firma en 1919 la resolución del *Consejo Político de Trabajadores Intelectuales*. Los puntos principales del texto eran los siguientes: *contra la esclavización de la totalidad del pueblo* por el servicio militar, *contra la opresión de los trabajadores por el sistema capitalista*, por la justa distribución de los bienes externos, libertad de la vida sexual, reforma justa y radical de la Instrucción pública y separación de Iglesia y Estado. Es terrible pensar como la nación

entera muestra un extremo entusiasmo hacia esa acción patriótica, que desembocará en una guerra.

Estos son los elementos que rodean al personaje y a las acciones de *Der Mann ohne Eigenschaften* en la Viena de Kakania. Musil entra en el tema convirtiendo a su personaje Ulrich en secretario de honor de la Acción Paralela. La intención del escritor es llamar la atención sobre los conceptos que realmente se esconden tras esa empresa patriótica: el nacional-germanismo, el racismo... Pero resulta mucho más terrible si lo leemos junto al discurso que Musil dedicó a Rilke a la muerte de éste<sup>233</sup>. La misma nación, los mismos poderes que han exaltado la Acción Paralela, no han sabido rendir honores al poeta muerto. La emoción periodística que presidía aquella despreciable gesta bélica depara a Rilke un funeral de *segunda clase*. Por lo tanto, ese concepto de progreso tan arraigado en la burguesía se desenmascara en Musil como un engaño, como una falsedad, como una hipocresía. La razón, en sentido kantiano, ha fracasado porque no lleva, como debiera, a la elevación de la vida, sino a su desprecio y consecuente destrucción. La obra total de Musil pretende ser una contribución a una nueva ética del comportamiento.

“Típicamente, es decir, diferentes en cuanto que tipos, son los éticos. Nombres: Confucio, Lao Tsé, Cristo y la cristiandad, Nietzsche, los místicos, los ensayistas. [Estoicos, epicúreos.] Son diferentes en cuanto al tipo, no por sus principios. Cercanos al escritor. (Reconocido por Dilthey, análisis del hombre del siglo XVI.) Su contribución a la ética no incumbe a la forma, sino al material.

Han vivido nuevas experiencias éticas.

Son personas diferentes.

A ellos pertenecen finalmente también todas las fuerzas anónimas que transforman la eticidad.

Son quienes enseñan a la humanidad.

No existe una enseñanza del hombre. Lo que existe es una ética.”<sup>234</sup>

### 3.2. El poeta y su soledad

Será Rilke quien haga el más soberbio ajuste de cuentas al concepto de tiempo como linealidad, y la necesaria disolución de la relación metafísica sujeto/objeto, en *Duineser Elegien*. El “Engel” de Rilke es el anunciador de la terrible ley del devenir, es el único ser que es capaz de concebir la totalidad de las cosas frente al sujeto *de hoy*, para el que existe un ayer y un futuro. Fue Erich Heller el primero que aclaró que en las *Elegías* y los *Sonetos* el pensamiento de Nietzsche está claramente presente<sup>235</sup>, en contra de la tesis de Fritz Dehn<sup>236</sup>.

Se ha defendido también que la influencia de Nietzsche sobre Rilke se concretará pasados muchos años desde sus primeras lecturas<sup>237</sup>. Se enfrentará con él ya en los años 90 y no cabe duda de que su relación con Lou Salomé a partir del 97 debió proporcionarle un amplio conocimiento de éste tanto como persona como filósofo<sup>238</sup>. De *influjo-Nietzsche* hay que hablar por ello de dos maneras: una influencia general compartida con toda la época, y otra más precisa, que se manifiesta en aspectos concretos como la tarea del artista frente a la cultura, la muerte de dios, el amor por la vida, etc. Aspectos que habremos de analizar más adelante. De momento baste recordar que Rilke pasa muchos años sin citar a Nietzsche desde su juventud hasta su muerte y que sólo lo hace esporádicamente. Sin embargo, da la sensación de que todos los análisis que hace Nietzsche sobre la decadencia y el nihilismo se han convertido en una condición más de la propia creación del poeta y que por lo tanto son previos y necesarios para que la poesía tenga el rostro que Rilke le terminó dando.

La cuarta Elegía de Rilke tiene como tema la alienación y el desajuste que siente el poeta en ese mundo que curiosamente es el suyo. Rilke no quiere huir de la realidad, sino elevarla. Eso sólo puede hacerse a través de un nuevo concepto de la experiencia que se desarrolle en un nuevo concepto de arte. En verdad, la decadencia es una consecuencia necesaria de la demostrada incompetencia de la razón para hacer humano el mundo en el que vivimos. El hombre occidental se ha entregado a una tarea vana, la construcción de la civilización europea. El alemán cree que él es el hombre llamado a ser el centro de ese entramado histórico y político. Rilke se pregunta en los diarios por el arte *nacional* en su época al tiempo que cuestiona los límites del idioma alemán. Pero sobre todo plantea su desprecio a ese concepto que tanto arraigo empieza a tener en el imperio: *pueblo*. Un

concepto que intenta unir lo que en el hoy por hoy de Rilke no tiene nexo común: “Se debe aprender a ver que es precisamente lo humano lo que nos aísla”<sup>239</sup>.

El hombre de Rilke debe tender a la autosuperación individual, y en eso consistía el *aristocratismo* de Nietzsche, “En su desprecio por la vulgaridad de la masa de su época...”<sup>240</sup> La consciencia de ser habitantes de los límites empuja al refugio en la soledad para intentar comprender el mundo y al hombre desde *las alturas*. Así son los seres humanos de la frontera. Éste está solo. Nietzsche gritaba que estaba sólo. Amargamente sólo, absurdamente sólo... Y la queja desprendida de la boca de Rilke muestra, que “también él experimentaba la soledad como algo fructífero.”<sup>241</sup> Sólo desde allí se pueden volver a pensar las condiciones del hombre del fin de siglo, y por lo tanto construir el necesario escenario sobre el que debe representarse el hombre, “Si una característica puede definir al artista, esta es: la voluntad de soledad.”<sup>242</sup>

El alejamiento de lo que con Nietzsche podemos llamar *masa*, esto es la disolución del yo como sujeto de una moral caduca, está constantemente patente en Rilke. El abandono de todo concepto social, de todo impulso hacia lo público se convierte en el espacio a priori para la creatividad. Lo colectivo es lo que detiene al artista, y el arte “va de los solitarios a los solitarios como un alto arco sobre el pueblo.”<sup>243</sup> Rilke aprende esta premisa de Nietzsche, e incluso imita al filósofo en su afán de abandonar el suelo firme para adentrarse en la aventura del *dictado interior*. Las elegías nacerán a 6000 pies de altura, por encima de las costumbres e hipocresías de los hombres. Sólo allí encuentran ambos su sitio natural para la creación. Nietzsche y Rilke valoraban la alquimia “de la soledad y el dolor.”<sup>244</sup> Ambos encuentran como comenta Heller que la felicidad no consiste en la huida del dolor que provoca la soledad, todo lo contrario. La alegría de vivir es también la afirmación de la vida, y negar el dolor es negar la vida. La soledad necesaria del artista le lleva a enfrentarse consigo mismo, a observarse con detenimiento, a intentar comprenderse. Cuando el artista logra encontrarse a sí mismo “permanece en su soledad; y quiere morir en la patria.”<sup>245</sup> Pero el hogar no es nunca algo que el poeta pueda encontrar fuera de sí mismo.

¿Cómo soportar la existencia? ¿cómo ser artista en una época y un mundo que no quiere terminar de aceptar las nuevas coordenadas de la vida, “esa tensión violenta de la vida interior sobre la que nadie tiene poder”<sup>246</sup>? ¿Cómo aguantar la tensión que supone vivir entre extremos? “Pues el corazón no puede aguantar hacia ambos lados tan externos”<sup>247</sup> El primer paso es tener la convicción absoluta de poder renunciar a la tradición. Superarla supone para Rilke abandonar el romanticismo, como Nietzsche. Renunciar al romanticismo quiere decir en Nietzsche y en Rilke tanto como la voluntad de construcción de un nuevo punto de partida para enfrentarse al problema europeo.

Los escritores y sus personajes son seres humanos desarraigados, unos sin identidad, otros perplejos. “Estaban solos entre los hombres y empujados por un impulso interior para suprimir todas las relaciones de ataduras humanas.”<sup>248</sup> Todo para poder vivir la pasión del hombre moderno. Ya en 1900 anota Rilke al tiempo que lee *Geburt der Tragödie*, sin



duda la obra que más profunda impresión le causó al joven poeta: “Es necesario llevar este comportamiento a la escena... (Die Auferstehung des Dionysos)”<sup>249</sup>.

Encontramos aquí una preocupación que va a ser central en fechas posteriores, es la relación entre el espectador y la escena que desarrollan los personajes. Recordemos que el fracaso del teatro de la época lo cifraba Nietzsche en la incapacidad del espectador moderno de despojarse de su propia individualidad, de participar de los mismos elementos que produjeron la aparición de la tragedia, esto es, el impulso primaveral, que explota con fuerza, que irrita y enfurece, es la ingenuidad del espíritu dionisiaco.

En la número 64 de *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* leemos: “no tenemos teatro como no tenemos un dios: esto es justamente la soledad...”<sup>250</sup> Esta anotación que el poeta escribió al margen sirve a Bernhard Arnold Kruse<sup>251</sup> para indicar la influencia de Nietzsche en el poeta y pensador Rilke. Los cuadernos del joven Malte son la representación del miedo absoluto que produjo en el poeta la ciudad de París. Las intenciones de Rilke fueron quedarse en aquella ciudad triste y sombría para poder profundizar en el problema del hombre moderno, de su angustia, de sus miedos, de su insoportable silencio. Se trata de un cuaderno de notas escrito fragmentaria y desordenadamente que contiene elementos autobiográficos de su infancia y otros procedentes de los viajes a los países escandinavos que realizó entre Junio y Diciembre de 1904. El personaje autor de las notas es un joven danés acostumbrado a pasar los años de infancia en grandes palacios y cuya llegada a París le proporciona la experiencia de la soledad en la gran ciudad. Se puede decir que los cuadernos de Malte son un prólogo de las elegías escritas en Duino. Los temas de éstas ya aparecen en esta miscelánea de intuiciones y reflexiones. Se trata sobre todo de un gran espectáculo de decadencia y muerte.

La aplicabilidad del nuevo pensar, ya sea plasmado en lo poético o en la prosa se enfrenta en primer lugar al problema de la realidad, de su experiencia. Como dice Erich Heller, el problema principal que Nietzsche se propone y que Rilke acepta es el problema de la revisión radical de la experiencia humana. Por eso podemos decir que la obra de Rilke “Es un sistema cerrado de comprensión del mundo y de aprehensión afectiva de la realidad comparable de alguna manera a un sistema filosófico.”<sup>252</sup> Si Nietzsche saca las consecuencias más crudas para sí mismo del desprecio a los valores burgueses, también Rilke obedece a la ley de la *propia vida* y la propia muerte<sup>253</sup>, y es allí donde Rilke une su destino al de Nietzsche, en una misma tarea, una misma ética, que diga sí a la totalidad de la realidad<sup>254</sup>. El sentir del poeta y del pensador se dirigen hacia una meta muy concreta, “a la supresión del *principium individuationis* en un mundo, concebido bajo el aspecto dualístico de inmanencia y trascendencia”<sup>255</sup>, un principio sobre el que se ha fundamentado nuestro conocimiento intelectual a través de los siglos<sup>256</sup>, y cuenta Rilke que *Las Elegías* estaban allí<sup>257</sup>, como esperándole.

Es a partir de 1912 cuando se aprecia que las lecturas de juventud de Rilke terminan de madurar y de dar fruto escrito. Rilke propone una nueva manera de experimentar y vivir: contra la tradición egoísta de la posesión metafísica del objeto, basada en la existencia

de un alma que gobierna nuestro cuerpo y todo el cosmos, Rilke anuncia el concepto de “interiorización”, auténtica bandera y nexo de unión de sus elegías, que consiste, no en abandonar definitivamente el concepto de *espíritu*, sino en transformarlo en alma como nueva dimensión donde se lleva a cabo el proceso de *interioridad*.<sup>258</sup> “Este libro increíble intenta articular la aventura de la interiorización de la realidad entera”<sup>259</sup>.

En las *elegías* no hay pasado, presente y futuro, no hay vida y muerte, sino totalidad de vida, historia y cultura. La hipóstasis que hace posible la construcción del poemario es una figura donde se ha culminado la transformación de lo visible en invisible, un *ser* que vive la totalidad de lo existente en el tiempo infinito, un *viajero* inconsciente de los límites. El ángel de Rilke es inalcanzable y terrible para nosotros porque él ya no depende (no lo hizo nunca) de lo visible, porque en él se ha realizado plenamente la disolución del sujeto como unidad de experiencia. Entregarnos a una polémica sobre la interpretación de lo que para Rilke significaba la figura del ángel sería absurdo, ya que él mismo lo explicó el 13 de Noviembre de 1926 en una carta enviada a Witold Hulewicz, su traductor polaco, desde Sierre.<sup>260</sup>

A través de su lectura se advierte, en primer lugar el concepto rilkiano de escritura como culminación y necesidad. La elegía es un lugar de llegada, el final de un proceso arduo y de generoso esfuerzo por parte de su autor. Pero ¿por qué las escribe? Por la misma razón que viene escribiendo toda su vida, por necesidad, para poder superar la angustia y el miedo que provoca el silencio señorial del ángel. “Rilke ha escrito la tragedia del poeta con grandes letras sobre el horizonte.”<sup>261</sup> En realidad esa urgencia es la misma que la de la época, superar el fracaso de los conceptos de *educación* y *experiencia* tradicionales proponiendo o descubriendo nuevas perspectivas. Pues bien, ese proceso va a tener como meta la recuperación de un concepto propuesto por la filosofía del Zaratustra, la disolución del sujeto y la unidad de vida y muerte. ¿Cómo podría, si no, haber concebido a su *Ángel* sin invertir los términos de la relación del sujeto con las cosas y totalidad única de vida y muerte?

Nietzsche es un pensador existencial, y Rilke es un poeta existencial<sup>262</sup>, “El poetizar de Nietzsche que es también un poetizar, el poetizar de Rilke que es también un filosofar”<sup>263</sup>. Ambos procesos, escribir y pensar tienen un denominador común, han de ser aplicados a la vida, a la existencia. En palabras de T. S. Eliot podemos decir que el poeta no está interesado en los pensamientos, sino en el equivalente emocional de éstos, pero para lo segundo es necesario lo primero. Rilke se da cuenta de que la muerte de Dios es, en realidad una gran liberación y que el abandono no debe ser necesariamente una experiencia traumática.

Rilke recoge ya en sus diarios la idea de aceptar la muerte de Dios: “Mientras este Dios vive, todos somos niños y estamos sin palabra. Debe morir de una vez por todas. Pues queremos ser padres nosotros mismos. Pero Dios ya está muerto;”<sup>264</sup> y ahora podemos recuperar el espacio que éste nos negaba. En el soneto XII de la primera parte, cuyo tema es la ficción en la que vive el hombre moderno aparece una figura que bien puede asimilarse

a la del hombre religioso cuyo afán no sirve para nada y lo contrapone a la gran dádiva que es la tierra, es el labriego.

La muerte de Dios ha dejado al hombre suspendido ante la desgarradora visión de sí mismo. Pero éste no puede seguir habitando esos espacios que ahora se muestran sin fundamento ni suelo firme. Nietzsche era consciente de que la habitabilidad del Nihilismo es un imposible, por eso buscaba un valor nuevo. Rilke es igualmente consciente de la paradoja que supone la negación de dios, si se niega a éste se niega también al hombre, tal y como es ahora. Nietzsche encuentra que para que el hombre recupere su “gran salud” es necesario considerar la vida, la auténtica y no la de los transmudanos, como único valor para una existencia ética. Como dice en la carta a su traductor polaco, el poeta considera a las Elegías como: “un desarrollo ulterior de esos presupuestos esenciales que ya estaban dados en *El libro de Horas*, que en las dos partes de las *Nuevas Poesías* utilizaron la imagen del mundo, jugando y probando, y que luego, en *Malte*, reunidos en conflicto, rebotaron hacia la vida y allí casi llevan a la demostración de que esta vida tan suspensa sobre el abismo sin fondo es imposible.”<sup>265</sup>

Esta renuncia a la religión permite en Rilke la llegada de otro principio para la existencia, como en Nietzsche, “el núcleo central del comportamiento vital de Rilke no es lo religioso, sino la creación artística.”<sup>266</sup> La religión ya no tiene sitio en la existencia humana, “No necesitamos construir iglesias.”<sup>267</sup> La creencia debe ser desechada por impotente: “La fe, esta imposición hacia dios no tiene sitio...”<sup>268</sup>

Pero la vida sin ella se hace insoportable. Algo ha de servir al hombre para recuperar el suelo y dar sentido a su existencia, “Pero no en el sentido cristiano (del cual me alejo cada vez con más pasión), sino con una conciencia puramente terrenal, hondamente terrenal, felizmente terrenal, es como hay que introducir lo visto y tocado aquí hacia la órbita más amplia”<sup>269</sup>

El arte se muestra entonces con la capacidad mediadora en la experiencia, ya que pensar y sentir son un continuo. De la misma manera que cada sentimiento ya es un pensamiento, *poetizar* es pensar. Sólo a través del arte puede el hombre comprender los grandes contextos de la tensión de la metamorfosis en la que se halla inmerso el ser humano moderno. Además, en esa confrontación entre arte y religión que vive la época, el acto artístico desarrolla su capacidad liberadora, “cada acto artístico significa una liberación y tener cultura no pretende querer decir otra cosa que estar liberados,”<sup>270</sup> y en ese acto liberador se contrapone al acto religioso de la creencia, que es el acto del no creador, “La religión es el arte del no creador.”<sup>271</sup>

El arte para Rilke tiene una función totalizadora y liberadora porque permite la metamorfosis<sup>272</sup>, por eso decide prolongar la realidad en vertical “hacia abajo, es decir hacia el lado de la muerte”<sup>273</sup>, renunciando definitivamente a la creencia en Dios y a la salvación: “no esperar un más allá”<sup>274</sup>, se crea el Pathos necesario para la reinterpretación del existir humano, “Si hubiera dioses, no podríamos experimentarlo.”<sup>275</sup>

Hemos visto como tanto Rilke como Nietzsche deciden cargar a sus espaldas una gran tarea, una casi insoportable tarea. La obra de ambos está consagrada a darse una nueva meta: “determinar y definir de nuevo toda experiencia del pensamiento y del sentimiento.”<sup>276</sup>

Cuando hablábamos más arriba de *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* quedó clara la importancia que *Geburt der Tragödie* tuvo para el joven Rilke. Las apostillas a *Die Geburt der Tragödie* de las que ya hemos hablado, son un testimonio muy valioso para delimitar la influencia de Nietzsche sobre el poeta. En concreto le llama la atención la vitalidad que se desprende del existir dionisiaco. Lo dionisiaco debe estar presente en las formas de la vida y del arte. Rilke resume una concepción de lo artístico al tiempo que reflexiona sobre la lectura de Nietzsche<sup>277</sup>.

Ser es dolor y la alegría está también en el existir trágico, éste es el principio básico de *Geburt der Tragödie* que Rilke recompone en su afirmación del lado oscuro de la vida, la muerte. Los demás hombres simplemente viven la vida, el creador literario, además, la observa y celebra a cada segundo. Mientras que Nietzsche, “que tenía una visión terrible de la realidad de la existencia humana”<sup>278</sup> desafía a su destino. Rilke decide también soportarla sobre sí, de rodillas pero lleno de valor y coraje<sup>279</sup>. Pero está claro que el sentimiento y el punto de partida es el mismo en ambos, un rotundo decir SI (Ja-sagen) a la vida. Vida significa ahora continuidad de vida y muerte, belleza y horror, y el *ángel* de las Elegías hace posible esa síntesis.

El punto de llegada de Nietzsche es el punto de partida de Rilke: la última realidad, la muerte. La primera de las elegías es precisamente un canto al existir. Representa dentro de la obra la parte de aceptación del destino humano insalvable. Fritz Dehn lo resume de esta manera: “Él (el *ángel*) confirma lo terrenal y los transforma en eternidad.”<sup>280</sup>

¿Cómo hacer posible la vida imposible? Transformando los conceptos que la religión nos había impuesto, el dolor y la muerte. Para Nietzsche el contexto general para una metamorfosis del pensar y del escribir era el eterno retorno, para Rilke es *una vez y nunca más*, que en realidad son el mismo principio ordenador. Ambos símbolos postulan la eternidad del momento. Y es la eternidad la que nos da contexto a los seres humanos: La vida terrenal deja de ser despreciable para convertirse en valor por sí mismo y no en un hecho dependiente del más allá de la religión. “Cuando pienso (comenta Rilke en sus diarios), que yo mismo era uno de esos que recelaban de la vida y que desconfiaban de su poder. Ahora la amaría pase lo que pase.”<sup>281</sup>

Hofmannsthal, muy cercano a la crisis del lenguaje cuyas señales se articulan e la Viena de fin de siglo, reproduce en sí mismo los síntomas de esa angustia y la muestra a un supuesto lector a través de metáforas, la única vía posible de expresión. Pero hay que recordar que la recepción de Nietzsche en Viena empieza a formularse en diferentes términos y con antelación a los círculos literarios alemanes<sup>282</sup>. Hofmannsthal empieza a intuir que la multiplicidad y movilidad de las vivencias, experiencias y cosas no es susceptible de ser descrito con palabras. La exigencia de una expresión adecuada es un sinsentido, el cómo



decirlo, cómo se articula esa idea la va elaborando al tiempo que reflexiona sobre la lectura de Nietzsche, sirva un ejemplo de 1891 sobre la lectura de *La gaya ciencia*:

“...

el mundo cuyo dios ha muerto, el crepuscular, se hace menos íntimo  
con sombras de enigmática violencia.

Es como cuando por la noche desde un callejón oscuro

Se escucha un grito

Signo profundo del cura cristiano = un santo

Oído, un manantial callado,

Una tumba para el secreto

¿Pues vosotros sabéis, que todos los grandes artistas modernos padecen de mala  
consciencia?”<sup>283</sup>

Su poesía *Der Schatten eines Toten*, por poner un ejemplo, describe en las estrofas 7 y 8 lo precario que resulta la palabra y el pensamiento que tras ella se esconde para llegar a ser la expresión adecuada de la individualidad:

“No es lo que yo pienso, es,

Sí este grito es un eco, *no es mío!*

El precio que paga el poeta para transformar en palabras, para dar forma, a las sensaciones es excesivamente alto. Tan alto que se ve obligado a mentir,

“Esto es quizás lo último que nos queda,

si el pensamiento no pensado miente:

- el pensamiento miente, miente más la palabra -

comprender, formas, ser artista, ¿para qué? ¿Para qué vivir? Y ¿para qué el arte?”<sup>284</sup>

Esta es la situación en que se encuentra el poeta en el magnífico texto *Chandos-Brief*. Allí se enfrenta el artista a la reflexión sobre ese uso definitivamente *naïf* e irreflexivo de la palabra, que no es posible ya, y sobre las consecuencias de esa constatación, “Esa crisis, que Hofmannsthal expresa en la carta ficticia y que Nietzsche ilustra en su reflexión aforística de forma provocativa, no puede ser considerada como superada, sino que el intérprete literario tiene que contar seriamente con ella.”<sup>285</sup>

Así pues, Nietzsche aporta a la generación de 1880 una herramienta analítica para autocomprenderse y comprender en general la época entera, “así comienza el gran giro: el vuelco del sueño dogmático, la madurez espiritual más tensa y la experiencia de la necesidad y de la problematicidad del espíritu,”<sup>286</sup> El examen que hace Nietzsche de la decadencia proporciona al escritor más conocimiento del propio ser humano, de su condición como ser vivo. Pero también les descubre que la necesidad, aunque vana, de liberarse de la decadencia es uno más de sus síntomas, que pertenece tanto a ella como la misma debilidad, la pasividad o la sensibilidad artística. El problema es la valoración que los moralistas han hecho de ella, para éstos la *decadencia* es un fenómeno moral, esto es un error, tanto como entregarse a ella incondicionalmente. Es necesario afirmar la *decadencia* para no tener que huir más, y no seguir sufriendo de impotencia al intentar liberarse de ella.

¿Qué significa entonces en 1910 ser nietzscheano? De nuevo es Samuel Lublinski uno de los autores más lúcidos de la recepción. A pesar de que Nietzsche lleva ya diez años bajo tierra, dice Lublinski que está tan vivo, que su influjo se presenta constantemente y que la forma de presentar los problemas, su poder de diagnosticar no han perdido nada de su actualidad<sup>287</sup>. Pero el auténtico significado que tiene Nietzsche para aquella generación es que ha sabido advertirles de que ya ha llegado una nueva hora, de que “es necesario un nuevo sistema moral, una síntesis cultural del más grande estilo.”<sup>288</sup> En esto consiste el análisis de Nietzsche, que él supo transmitir a los jóvenes alemanes lo que él sabía como ningún otro; él sabía como ningún otro - sigue Lublinski - que había un enorme agujero en el mundo “porque Europa desde el nacimiento del cristianismo no ha testimoniado ningún otro «dios», ningún sistema moral capaz de extenderse con poder cultural, formal y creador.”<sup>289</sup>

Por eso, la pura aceptación del diagnóstico de Nietzsche no hace nietzscheano a nadie. Es el seguimiento de la lógica impuesta por Nietzsche lo que le da carácter a una generación: las tres grandes enseñanzas de Nietzsche, el superhombre, el eterno retorno, y la moral del señor y del esclavo son las tres bases sobre las que se sustenta su enseñanza, que deberemos superar “antes de que llegue a formar parte de nuestro futuro”<sup>290</sup> dice Lublinski. Ser nietzscheano sería entenderlo más como esperanza que como un medio, más como un llamamiento que como un guía.

Aldo Venturelli lo ha formulado de la siguiente manera: “Del cristianismo Nietzsche no critica tanto la religión, como todo modo de comportamiento que haya huido de la realidad, que la haya despreciado... De esta crítica deriva sobretudo la afirmación del devenir: el pensamiento se debe adecuar a eso, no debe mistificar la realidad...”<sup>291</sup>

En esto consiste esencialmente la crítica de Nietzsche a la moral cristiana occidental y a todas sus formas filosóficas de nihilismo pasivo, en que los modos de comportamiento se han fugado, han huido de la realidad. Él mismo se consideraba como el último filósofo del Nihilismo por su renuncia a creer en la *existencia del ser metafísico*. Pero eso no es otra cosa que la culminación del proceso ilustrado. Nietzsche lleva ese pensamiento hasta sus últimas consecuencias, cosa que no había hecho Kant. Es, precisamente por eso, un nihilista activo, porque su pensamiento quiere desmitologizar o *desencantar* definitivamente el mundo y proponer un nuevo espacio para la reflexión y la creación artística, el mundo sin el dios cristiano.

El *Übermensch* de Nietzsche actúa revolviendo los signos de la época, como un virus o como una vitamina. El aristocratismo impulsado por Nietzsche se convierte en punto de partida para la apertura de una nueva época donde el individualismo no es egoísmo sino herramienta de autoconsciencia y de superación de la tradición.<sup>292</sup>

Ahora se trata de analizar en qué consiste el cambio de signo. “Y este *Übermensch*, que él enseñó, había sido formado con la grandiosidad de su magnífico espíritu, pintado con los colores más brillantes, plenos y espléndidos, y lo había bañado en un mar de claridad y paz...”<sup>293</sup> era el símbolo de Dioniso.

El irracionalismo de Nietzsche que había sido usado en su contra aparece a partir de los primeros años del siglo XX bajo un cambio de signo. Irracionalismo no significa desprecio a las capacidades de la razón, sino su centralidad, su capacidad para substituir al dios muerto. Hofmannsthal es de los primeros en profundizar en la obra de Nietzsche y es sorprendente su capacidad de análisis no sólo de la obra de Nietzsche en su conjunto, sino también el posible cambio de signo de los tiempos. Nos interesa sobre todo un verso que el poeta escribió mientras leía a Nietzsche:

“No me atrevería a dibujar un ser humano

Que odia los animales

- y anota en francés -

***necesidad de abrazar todas las ciencias para abrazar todas las sensaciones***<sup>294</sup>

Así comienza el siglo, con la revisión de todas las categorías, que dividirá la producción artística en dos actitudes diferentes: restauración o vanguardia. “Una revisión de toda la forma de mirar el mundo partiendo de la sistematicidad de la duda: eso es lo que cada nietzscheano experimenta en sí mismo.”<sup>295</sup> Podemos afirmar que esa división tiene una profunda relación con la forma que los artistas tienen de mirar la vida. Los restauradores o decadentes son aquellos que continúan de alguna manera despreciando la vida, mirándola como de soslayo, y que convierten su amor a la muerte en categoría del arte (Thomas Mann). Los vanguardistas sin embargo no desprecian la vida, y su amor por lo mortal se enmarca dentro de su entusiasmo por lo vital. De esta manera son ellos los que se aventuran en un mundo de posibilidades, que no siempre tiene que ser positivo ni optimista, pero que se proyecta hacia el futuro permitiendo desenmascarar las contradicciones más profundas del presente (Robert Musil, Rilke y el expresionismo).

Sorge escribe en los primeros años del siglo una obra para teatro en la que plasma todas esas ideas. El texto (publicado en 1921) se titula *Antichrist*, y una de las escenas se presenta bajo el epígrafe *Christus und Nietzsche*, siendo Jesucristo *el maestro* y Nietzsche-Zaratustra el joven Judas. Éste segundo personaje debía permanecer en la escena como una sombra acurrucada y apenas visible y cercano a una cueva. Sorge entabla entre ellos una conversación:

“El más joven (Nietzsche-Zaratustra dirigiéndose al maestro):

- Tu enseñaste a escapar de la vida. Errado era para ti todo lo vivo, y mostraste tu reino no terrenal, como una huida de todo lo vivo. Por eso te imputo dolores y quebrantos, todas las enfermedades existentes, porque tú hiciste de la vida una enfermedad y una lepra de la que debíamos limpiarnos. Pero en mí se despertó el amor por todo lo vivo y por convivir con todas las cosas vivas. Y odio por los enfermos de peste que condenan lo vivo con malos perjurios.”

El maestro esconde la cabeza y se hace un silencio. El joven Judas le pregunta si le han hecho daño esas palabras. El maestro muestra de nuevo su rostro y se dirige a todos. Las palabras que pronuncia el personaje son un intento de Sorge de reconciliar las enseñanzas de

Cristo con las de Nietzsche, invirtiendo la interpretación de las primeras y aproximándolas a la intuición del eterno retorno. El maestro comienza con un:

“- Mi amigo y joven de espíritu - así te llamo ahora -, ¡cuán errado vagas! Todas mis palabras y todas las horas de celebración fueron erradas contigo...”

No es, sin embargo, Nietzsche quien está equivocado - quiere decir Sorge- sino toda la tradición que a sí misma se llama cristiana, porque:

“- ¿Cuándo enseñé yo a huir de la vida y del ser bendito? Enseñé a huir de la pesadumbre, de la incomprensión enferma, de la leprosa calumnia, de toda impureza y deformidad del ser humano. Ah, yo era como tú. Sentía odio de la enfermedad, por eso enseñé a huir de ella, ...”

El discurso de Jesús continúa intentando demostrarnos lo lejos que sus enseñanzas estaban del desprecio a la vida terrenal. Judas le contesta y así se entabla un diálogo conciliador que acaba con los dos personajes hablando al mismo tiempo y pronunciando las mismas palabras pero mirando cada uno a sus propios seguidores, una especie de monólogo a dúo que se vuelca sobre una palabra que cada uno de ellos regala a sus respectivos seguidores:

“- (Maestro) ésta, ésta: LA VIDA ETERNA.

- (El joven) ésta, ésta: EL ETERNO RETORNO.”

Ambos se miran en ese momento, el joven se arrodilla y besa las vestiduras del maestro al tiempo que éste besándole en la cabeza le dice:

“- Hermano, hermano de espíritu...”<sup>296</sup>.

La conciliación está completa y el nexo de ambos es el amor por todo lo existente. En ese momento irrumpen los soldados gritando al tiempo que la muchedumbre los mira con recelo.

La misma idea rondaba la cabeza de Stefan Zweig cuando escribe en 1925 en su *“Friedrich Nietzsche”*: “Se trata de la vitalidad eterna, no de la vida eterna”<sup>297</sup>. También señala más adelante que esta forma excesivamente dinámica de ver la vida en Nietzsche unida por supuesto a la constante soledad pudo ser la causa de su hundimiento: “En Nietzsche se *intensifica* tanto el sentido de la vida en vez de apaciguarse: sus metamorfosis se vuelven más y más céleres, más libres, más evasivas, más complejas, más tirantes, más malignas, más cínicas; en ningún sitio encuentra un «punto firme» para su espíritu apresurado”<sup>298</sup>, pero no podía ser de otro modo, porque, dirá Rudolf Kayser, Nietzsche no conoce ni quiere conocer la tranquilidad y la seguridad del método lógico, él no es un científico, “él es dionisiaco que vive de la embriaguez, de la música, de dios y desearía ser antes un sátiro que un santo.”<sup>299</sup>

Para Nietzsche la necesidad de abandonar por fin los absurdos principios que regían el siglo XIX se convirtió en una obsesión. Se trataba para él, sobre todo, de poner las bases para un nuevo concepto de hombre, lo que es el *Übermensch*. Rudolf Kayser se da cuenta de cuáles son las virtudes de ese nuevo ser humano, la idea de la defensa de la vida es, por





supuesto, fundamental, como siempre frente a Schopenhauer: “Las virtudes de Nietzsche son las «virtudes de la vida en ascensión».”<sup>300</sup>



### 3.3. Dios ha muerto: Defendamos la Vida

Es indudable que la trilogía *Die Göttinnen* (1903) representa un claro ejemplo de influencia del pensamiento de Nietzsche sobre la producción literaria de Heinrich Mann. Allí, el efecto del pensamiento del filósofo se hace muy explícito. Heinrich Mann usa en la obra no sólo el pensamiento de éste, sino también las mismas experiencias. El papel que juega Nietzsche en las tres novelas se mueve entre diversos espacios. Ahora nos interesa su relación con el contexto general de la novela. Aquí su contribución como cronista de la decadencia proporciona al autor de la trilogía las claves para la interpretación y la comprensión de la época y la sociedad contemporánea de la duquesa. Los valores que la burguesía alrededor de ésta profesa son los valores del resentimiento, esto es, el reaccionarismo, la envidia, la venganza... Son fuerzas destructivas, falsas, despreciadoras y sobre todo inmovilistas y fijas, ataduras de un pensamiento que debe ser libre, como el de un Voltaire. Su novela *Die Jagd nach Liebe* fue escrita en la primera mitad del año 1903 y se encuentra por tanto muy dentro de aquellos años en los que la influencia de Nietzsche sobre toda la nueva cultura alemana empezaba a progresar a pasos de gigante. Aquí la sociedad burguesa tiene dos señas de identidad: la corrupción constante y el estancamiento de las formas de vida. Heinrich Mann trataba de describir profundamente la situación hacia 1900 a través de la conciencia crítica, y lo consigue de pleno. Porque no todo es negativo en la decadencia, y el autor lo sabe y lo representa también con exactitud. “Heinrich Mann no quería hacer una crítica de su época o de la decadencia sin hacer ver al menos su aspecto, aunque relativamente, positivo, su impulso”<sup>301</sup>. El escritor sabe representar la decadencia y la crítica de la época como los aspectos centrales sobre los que gira la novela. Además lo hace compenetrándolos el uno con el otro. Se nos presenta así un cuadro completo de las diferentes formas de la decadencia y en los distintos círculos sociales.

El impulso decisivo que Nietzsche proporciona a Heinrich Mann se cifra en la conciencia de una existencia excepcional cuyo punto central es la “Hipóstasis de la estética a única metafísica”<sup>302</sup>, esto es, una teoría del arte, que permita una realidad significativa y elevadora de la vida, despojada de todo lo que significa coacción y opresión. El retrato de la duquesa Violante von Assy expresa esa urgencia de renovación, de revisión de la vida en todos sus aspectos: “El estudio de la duquesa de Assy de Heinrich Mann surgió de su urgencia

de liberarse de la decadencia de la vida burguesa contemporánea.”<sup>303</sup> Violante von Assy parece haber nacido desde los aforismos de *Jenseits von Gut und Böse*, porque representa el reflejo literario de la idea nietzscheana del espíritu libre. Se trata sobre todo del intento de la duquesa de romper con el mundo que le rodea y de reconstruir el espíritu del pasado que reivindicaba Nietzsche, “ella es la única superviviente de una era aristocrática que ve la vida como era, desde arriba, desde la fortaleza y la posesión. Al mismo tiempo sus valores sirven como medida por la cual la burguesía contemporánea podría ser analizada y juzgada.”<sup>304</sup>

Son dos los polos que forman la estructura de la novela: un estrato real y otro mítico. El primero hace referencia a los aspectos políticos que rodean a la heroína, señas de identidad de una cultura en decadencia. Contra ella, se rebela en la aventurera “su propia obra de arte vital”<sup>305</sup>. La familia de substantivos: *disfraz, superficialidad, juego...* manifiesta el polo mítico de la trilogía. Ese juego de roles que lleva a cabo la duquesa bajo las tres máscaras míticas de las diosas es un intento de recuperar la identidad, perdida e irrecuperable en la actualidad, de espíritu, belleza y vitalidad.

Por lo que respecta al personaje de la duquesa, ésta refleja la exigencia moral de la grandeza humana que Nietzsche creía posible si se renuncia definitivamente a los valores de la época. La duquesa es libre de prejuicios filosóficos y religiosos, a la vez que no sufre ninguna atadura nacionalista. En su fase *Diana*, Violante von Assy cree en la posibilidad de la vida libre y anárquica. Acepta la máscara de *Minerva* en su intento de encontrar nuevas experiencias espirituales a través del arte. Finalmente se refugia en la máscara de *Venus*, al despertar en ella las pasiones eróticas, lo que le lleva a un “delirio de los sentidos autodestructivo”<sup>306</sup> al término de su vida.

En un manuscrito de 1902 el mismo Heinrich Mann describe su personaje de la siguiente manera: “La duquesa de Assy es una belleza de gran estilo que tiene de vez en cuando en tensión la sociedad y la prensa [...] En la *primera* de sus novelas se la ve recorrer joven, sedienta de libertad y de acción, [...] como una cazadora [...] su tierra Dalmazia [...] Defraudada de sus sueños tormentosos y madurada espiritualmente se encuentra la duquesa [...] en su *segunda novela* en Venecia como gran defensora del arte [...] En este ambiente de belleza pasional se desarrollan pasiones poderosas [...] en la *tercera* novela la exaltada por la libertad y la entusiasta del arte amante de lo suntuoso se ha convertido en una amante insatisfecha [...] La duquesa goza hasta su autodestrucción.. Su muerte es tormentosa como su vida; pero no se arrepiente de nada. De esta vida emana una paz a todo precio [...] No aparece ningún pesimismo.”<sup>307</sup>

La descripción de Heinrich Mann es la narración a grandes rasgos del contenido de la novela. De ésta dijo Gottfried Benn que era el comienzo de una modernidad para la que Nietzsche había puesto los cimientos<sup>308</sup>. La duquesa es una puesta en escena de la interpretación de su autor de la figura del *Übermensch* de Nietzsche. Éste no se siente comprometido con nada más que consigo mismo, y valora las cosas desde la libertad, la independencia y la constante movilidad. Con esta obra, Heinrich Mann llega a la cima de su

afirmación del individualismo. Así pues, si nos preguntáramos: ¿qué es lo que distingue a Violante de Assy de Lulu o de Nana? La respuesta la tendríamos en la inspiración particular que Nietzsche proporciona a Heinrich Mann, la búsqueda de una nueva escala de valores que haga *noble* al hombre, “La duquesa ha sido educada en el conocimiento de la gloria del pasado y un sentido de vacío en el presente, y su historia puede ser interpretada como la búsqueda de cómo la vida puede ser todavía vivida en la segunda mitad del siglo dieciocho de manera digna de la energía y pasión de sus predecesores.”<sup>309</sup>

La mediación del filósofo tiene como efecto la aparición de una condición en la novela que resulta muy importante para la comprensión de la novela de vanguardia. Musil prefirió llamarlo *espacio de la posibilidad*, Heinrich Mann lo llamará *espacio de la acción*. En realidad se trata de un mismo principio para entender y actuar en el mundo que se encuentra explícito en los aforismos de *Zur Genealogie der Moral*, la movilidad de pensamiento. Esa movilidad o necesidad de mudar más acorde con la vida que con las formas rígidas y pasivas de una época que muere congelada en su propia obcecación.

Muy pocos personajes de los que rodean a la duquesa son capaces de comprender y apreciar la autenticidad vital de los impulsos de ésta. La espontaneidad del personaje de Heinrich Mann tiene su impulso en el deseo de vivir en la naturalidad, en la autenticidad de sus relaciones, y no en el exceso o el extremismo. Su naturalidad no es el retorno a lo salvaje, sino que es la naturalidad real del ser humano que se manifiesta en la bipolaridad de los dos dioses hermanos de *Die Geburt der Tragödie*. Es precisamente esta característica de su comportamiento activo y vivo lo que va a convertir a la duquesa en un personaje aislado en su mundo burgués e inmovilista.

La única aristocracia que vale es la aristocracia de los sentidos. La nobleza del ser humano no se encuentra en lo que éste hace, sino en lo que siente, esto es lo único que cuenta. “En esta convicción Mann está todavía cercano a Nietzsche, que especulaba sin mucho sentido de la realidad acerca de patrones de comportamiento que debería seguir el hombre verdaderamente noble, y ve la nobleza en lo que un hombre es y no en lo que hace.”<sup>310</sup> Esta idea de que lo importante es la creencia, lo que ennoblece al hombre, lo que le permite ser grande, parte sin duda de los aforismos de *Jenseits von Gut und Böse*, que son la base sobre la que descansa la naturaleza activa de la duquesa.

Aparece así en la novela la idea de la vida como valor en sí mismo. Si en su juventud, la condesa piensa que la vida no tiene nada valioso que ofrecerle, al final, cuando está muriendo, siente que la vida merece la pena no por lo que ofrezca, sino por lo que en sí misma es, y nos expresa un *decir sí* a la vida que nos recuerda a la de Nietzsche.

En cualquier caso, la duquesa muere rodeándonos de un sentimiento de vacío, como si la vida no pudiese ofrecer más. Pero es el mundo exterior el que nos roba la capacidad de vivir la vida como ésta se merece. Es ese mundo burgués, enfermo y absurdo el que prejuzga a la vida y la condena a la depresión romántica. Ya hemos dicho que Heinrich Mann no olvida algo tan importante como es la mediación apolínea en la vida. Muchos de los seguidores y críticos de Nietzsche olvidaron que la reivindicación del principio dionisiaco de la vida

no suponía para Nietzsche en ningún caso relegar a un segundo plano la otra cara de la moneda, el hermano de Dioniso, Apolo<sup>311</sup>.

Ahí es donde la heroína de *Die Göttinnen* se distingue de la de Wedekind. Lo que le impulsa a la acción, a la vida en constante movimiento, es el vacío, el espacio que falta por rellenar por uno de los dioses hermanos, pero no el exceso, la plenitud, el abandono de lo apolíneo y la entrega a lo dionisiaco porque sí. Ella sufre por el empobrecimiento diario de la vida humana a través de la intoxicación de los valores burgueses, pero su búsqueda de lo dionisiaco no supone el desprecio radical de lo apolíneo. La continuidad en la obra de Heinrich Mann se fundamenta a través de la experiencia del nihilismo y del esteticismo tal y como lo articuló Nietzsche. La vida - y el arte que la forma estéticamente- es, o debe ser, el equilibrio de dos fuerzas humanas. Olvidar a uno de aquellos dos dioses es empobrecer la vida y empobrecer la creación artística. En eso consiste esencialmente la decadencia. Por eso, el arte debe mostrarse, así lo entiende Heinrich Mann, como la expresión y la superación de la vida tal y como la concibe el hombre occidental.

¿Qué significa, al fin al cabo, el título de la novela *Die Jagd nach Liebe*<sup>312</sup>? En el cuarto capítulo encontramos una escena que aproxima el significado de la frase. El millonario y decadente Claude Marehn conversa con su amigo el bohemio Spiessl. Es probable que lo que mantenga su amistad sea tan sólo un cínico sentimiento nihilista. Claude quiere huir “de la frialdad del nihilismo consciente”<sup>313</sup>, y para ello necesita el amor. Su amigo le explica escéptico: “Hay algo en ti que está a la caza de algo que pasas por alto y desprecias con la consciencia moderna de un hombre moderno – pero está a la caza. [Claude pregunta entre perplejo e impaciente] - ¿Quién esta a la caza, qué caza? – el ser humano primordial mi querido. Lo que nos queda de la gran bestia dentro de nosotros - ¿y que caza? – Pregunta tonta. amor...”<sup>314</sup> Más tarde Claude reformula esta idea en una conversación con la actriz, sin talento, Ute hasta concluir que en realidad la caza del amor significa la caza dubitativa de una vida bella y fuerte<sup>315</sup>.

El tema principal de la novela es la decadencia política y cultural de la sociedad, pero la clave para la interpretación, para ese diagnóstico de la enfermedad es la comprensión de la vida como fenómeno inconmensurable, como valor único, para Heinrich Mann la vida en ascenso, en elevación es el valor más alto<sup>316</sup>. Sólo el artista, nos dice Ute en la novela, vive de verdad, mientras que el burgués sólo vegeta<sup>317</sup>.

La idea expresionista de un *nuevo hombre* y la retórica que le acompaña tiene directamente que ver con la experiencia de la inseguridad, de la soledad, de la disolución del *yo*, de la disgregación del mundo de los objetos, de la cosificación y separación del *objeto* y el *sujeto*, “que por primera vez en la historia de la literatura son representados con tanta radicalidad en el expresionismo.”<sup>318</sup>

El “yo”, fundamento del conocimiento según la ilustración, totalidad armónica para Hegel y Goethe, se disuelve, sometido a la implacable crítica de Nietzsche, en la multiplicidad, se convierte en un abismo entre lo consciente y lo inconsciente (Freud). Esta clave para la comprensión del nihilismo se convierte en tema central de toda la prosa de reflexión sobre la

teoría del conocimiento<sup>319</sup> después de Nietzsche. Dentro de la idea general de renovación del ser humano, que vemos especialmente profunda en el expresionismo, es precisamente Nietzsche el que desvela la *multiplicidad del yo*<sup>320</sup>. Es típico por lo tanto del expresionismo la radicalización de la *disolución del yo*, y con ello, la puesta en cuestión de la esencia de las formas de pensamiento, de experiencia de la realidad y de producción modernas. Para el expresionismo se trata sobre todo de describir el sentimiento de *extrañamiento* del hombre en la sociedad moderna de la productividad, del reparto del trabajo en los procesos de producción, de la absolutización del principio de poder, asociados a la destrucción de la metafísica occidental y sus consecuentes problemas en la teoría de la relación sujeto-objeto.

Hay que recordar que el concepto *disolución del yo* es una categoría negativa. Describe la experiencia de una época, que necesita eliminar aquella idea tradicional de verdad y con ésta la de subjetividad. Para el expresionismo se trata, por lo tanto de la necesidad de inventar un *nuevo hombre* a través de la dialéctica *disolución del yo- renovación del hombre*, que precisa la eliminación del concepto de sustancia. Nietzsche es la clave. Y debemos subrayar aquí que es típico de la estrategia de la vanguardia la propuesta de acelerar todos los procesos de disolución para abrir más velozmente los espacios de lo posible. Dicho de otra manera, debemos entender que en los movimientos de vanguardia se crea un cambio de signo que consiste en suspender el pesimismo para sacar provecho de los procesos de dinamización que ha creado la propia modernidad con todas sus exigencias rítmicas y sus contradicciones.

Vietta propone los límites de lo que debemos entender por expresionismo, y propone como punto de partida a Nietzsche como el que “descubre la *multiplicidad del yo*”, y recuerda también que existe dentro de esta corriente una especie de *ley de la balanza*, esto es la necesidad de radicalizar el tratamiento de los motivos con la intensidad proporcional al interno dolor del poeta<sup>321</sup>.

La destrucción del tradicional concepto de sujeto se convierte en tema central de la prosa reflexiva de autores como Gottfried Benn o Carl Sternheim. Dadaístas como Huelsenbeck o el propio van Hoddís parodian incluso la frase fundamental de Descartes de diversas maneras.<sup>322</sup> La catástrofe tiene para éstos una causa: el olvido de la importancia de la vida, de su monumentalidad. La forma de combatirla es el desprecio a toda moral que no se base en lo material. Son éstas dos ideas centrales del pensamiento de Nietzsche. Por lo tanto el expresionismo va a reivindicar la vida como concepto base de toda la moral individual y colectiva, e intentará recuperar el concepto nietzscheano de “*Übermensch*” como proyecto posible para la consumación de esa nueva moral.

La *disolución del yo* tiene variadas formas:

- a.- *En la gran ciudad moderna, el yo se cosifica a la vez que las cosas se personalizan (Georg Heym, Gottfried Benn, Kafka);*
- b.- *se produce la necesidad de una crítica total a la civilización (Georg Kaiser);*
- c.- *la voluntad de poder como fundamento del sujeto moderno (Carl Sternheim).*

Si volvemos a nuestro análisis veremos que, efectivamente, la *cosificación del yo* humano es una consecuencia negativa para el individuo, pero al mismo tiempo, le libera de las trabas de la metafísica, que lo pretendían elevar a algo que no era. Para el expresionismo, la disociación del *yo* es una constatación de hecho, pero a la vez le presupone una nueva perspectiva para la creación, para la invención del *hombre nuevo*.

Erwin Loewenson, una de las cabezas dirigentes del grupo expresionista explica en su charla *Die Dekadenz der Zeit und der «Aufruf» des neuen Clubs*, que pronunció el 8 de Noviembre de 1909 ante cientos de estudiantes el programa y la meta de las actividades críticas del círculo expresionista. El punto central del manifiesto es la decadencia de la época, definida como pérdida de la fuerza vital del hombre occidental. El contemporáneo es para Loewenson un ser entregado a la comodidad, instalado en la tradición estable que siente cobardía ante los afectos y ante el genio, que en realidad es un enfermo. Contra la enfermedad la medicina bien podría ser la elevación de la intensidad de vida, un movimiento de regeneración. Para el *Neuer Club* es el momento de agruparse, de unirse en un programa cuyas raíces fundamentales son el pensamiento de Nietzsche.

El elemento principal del movimiento es la insuficiencia de la época, la infelicidad que provocan los comportamientos políticos y económicos de la era de Bismarck. La acción que se propone es la protesta más radical contra la tradición cultural y contra el estado en que se halla la sociedad. La meta es, por lo tanto, la transformación extrema de las formas de la sociedad, de la cultura y del arte. Estos tres elementos tienen un núcleo, una llave principal en torno a los que giran: La *vida*, su monumentalidad, que eclipsa el mismo cosmos. La época es insuficiente porque los conceptos sobre los que se ha construido han menospreciado la vida, la acción debe tenerla como condición previa, y la meta perseguida es precisamente la elevación del concepto de *vida* a valor más alto: “¡Viva la vida!”<sup>323</sup>.

Kurt Hiller fue presidente del club hasta 1911. En su autobiografía reconoce con estas palabras la fuente que para su propio pensamiento suponía la obra del filósofo: “Friedrich Nietzsche... porque en el centro de su teoría está la inevitable y pasional afirmación de la vida (...) Nietzsche es para mí... el hombre más grande de los últimos dos siglos.”<sup>324</sup> En 1920 había manifestado su adhesión al “pensamiento fundamental de la incondicional salvación de la vida y del cuerpo”<sup>325</sup> que tuvo un papel fundamental en todas fases del expresionismo. En Hiller encontramos también una formulación decisiva en años posteriores: la acción. El centro del programa es el “Señor espíritu que se transforma”<sup>326</sup>, que como instrumento de la *voluntad de poder* se introduce en el mundo para conocerse a sí mismo y transformarlo. Nunca debe ser entendida esta actividad como una operación racional, que olvida su propia relación con la vida y la voluntad, sino como un proceso vital y un medio para conquistar la meta propuesta de un nuevo futuro.

Hiller habla del paraíso en la tierra<sup>327</sup>, alcanzable a través de esa actividad del espíritu. Este paraíso posee características vitales provenientes del pensamiento de Nietzsche: esta situado en este lado, es propio de lo existente y no de lo sobrenatural, se parece a una gran ciudad que permite a sus ciudadanos ser vitales. En este paraíso “domina la felicidad de la

criatura inconsciente – sin la estupidez del inconsciente”, allí la vida está determinada por el movimiento dinámico del llegar a ser, “el ritmo de Turgor”. Es la dinámica eterna de la superación de lo estable. Esta meta de la actividad es a su vez *sin meta* y libre del alma. Para la realización de este estado es necesario la unidad de todos los espíritus.

Para Loewenson lo más importante de Nietzsche es el aspecto dionisiaco y vital de su obra. Su escritura está encaminada a deducir de ella una visión del mundo mística y metafísica. Sin embargo Hiller está más interesado por la perspectiva crítica sobre la época y la cultura y se entusiasma con los agudos análisis de lo moral y de la religión.

De la misma manera el grupo se divide temáticamente en dos. Por un lado tenemos a jóvenes autores cuyo motivo principal será la irracionalidad vital del mundo. Las señas de identidad de éstos son la ruptura con todo lo intelectual, y por tanto su adhesión a una orgía de lo vital voluntarista, es la embriaguez vital de Nietzsche. Entre ellos destacamos a Georg Heym, Paul Boldt, Ernst Wilhelm Lotz, Fraz Werfel, Walter Hasenclever, Kasimir Edschmid, August Stramm y Kurt Heynicke.

Por el otro tenemos a aquellos que sitúan en el centro de sus afanes una dirección de pensamiento más racional y argumentada que eleva lo *ideal*<sup>328</sup> a lo más alto a la búsqueda de un nuevo orden de lo social. Entre éstos se encontraban algunos activistas como Ludwig Rubiner, Rudolf Kaiser, Rudolf Leonhard, Leo Matthias además de Georg Kaiser, Johannes R. Becher y Carl Sternheim. En cualquier caso y como ya hemos advertido ambos movimientos coincidían en un punto decisivo, en la valoración y elevación del monumental fenómeno de la vida tal y como lo había hecho ya Nietzsche. Para Gunter Martens una actitud así debía terminar antes o después en el irracionalismo, en una acción sin metas concretas<sup>329</sup>.

Los personajes de la novela expresionista son figuras que sufren en su propia experiencia esas nuevas limitaciones para la comprensión del mundo. Son seres que se sienten asfixiados por la imposibilidad del conocimiento, por la rigidez de las reglas de lo que les rodea.

La crítica total a la razón absoluta es la herencia que Nietzsche deja a todo el Expresionismo<sup>330</sup>. Es necesario, por tanto, una revisión de toda la cultura y la civilización occidental. Ello es una gran urgencia una vez que se ha demostrado que las raíces de la civilización, basada en el sueño de la razón conciliadora, están podridas. “El decir intenta explicar lo inexplicable. Como viene de un fundamento de verdad debe terminar otra vez en lo inexplicable.”<sup>331</sup>

Para el Expresionismo es necesaria la búsqueda de nuevas formas de expresión que manifiesten la muerte de aquel concepto mismo de realidad. El nuevo creador ha de liberarse de las cárceles del concepto y el lenguaje. Todo a la búsqueda del nuevo sujeto, de un *nuevo hombre* bajo la idea de la *voluntad de poder*.

Si bien en un principio Nietzsche admiraba a Wagner<sup>332</sup> por lo “revolucionario” de su romanticismo y creía ver en su música un instrumento de crítica a la sociedad embrutecida del mundo burgués y una herramienta para la renovación cultural, más tarde tomó conciencia del carácter cristiano y schopenhauriano de la obra del compositor. Su *Parsifal* es una



respuesta cristiana al problema de la redención. Así lo ve Franz Blei en 1930 al recordar sus años de juventud: “Nietzsche fue la segunda vivencia agitadora a nuestros dieciocho, y la fortuna trágica de su relación con Richard Wagner cayó como una antorcha en la noche de nuestro wagnerismo...”<sup>333</sup> Los “neorománticos, que son dañinos, tienen aún que morir para que el seguro y legítimo porvenir tome un puesto en el sol.”<sup>334</sup>

Hermann Hesse supo ver también el posible cambio de signo de los tiempos. En una conferencia que dio en 1909 Zaratustra aparece como el nombre de un nuevo templo donde los nuevos ideales y los nuevos valores han alcanzado una belleza incomparable y duradera, que hace libres a los hombres de la discordia heredada de la tradición dualista. El nuevo templo es santo pero porque allí no se predica “la culpa y el pecado, el sacrificio, la salvación y la inmortalidad, sino del amanecer de un nuevo día”<sup>335</sup>. Salomo Friedlaender contrará en 1911 con una especial clarividencia lo que hace de Nietzsche un pensador nuevo e irrepetible. Para él Nietzsche no es un panteísta, porque él no ha despreciado, ni desidealizado dios, sino que lo ha “terrenalizado”.<sup>336</sup>

Nietzsche ya no necesita creer en las hipóstasis de la moral. Con él la juventud va a hacer un viaje a un nuevo centro de gravedad, se va a proponer la gran tarea de vivir entre dos mundos pero con los pies en el suelo, *tierra media*, separado de esas dos formas de ser decadentes, y atrapado, al mismo tiempo, por ellas, por dos formas de violentar la vida: la teología y la razón materialista, la sociedad moral y la sociedad industrial, entre el mito de dios y el mito de la razón, que intentan convivir a duras penas y someten al individuo a un esfuerzo constante para evitar su autodisolución, “que Alemania sea la tierra de en medio quiere decir que es también la tierra de las decisiones”<sup>337</sup>. Nietzsche ya tomó una decisión, por eso intentaba ser un hombre pleno, así lo dice Sternheim en 1906: “El hombre no debe ser bueno, debe ser total. Total por sí mismo. Así es bello.”<sup>338</sup>

No hay que olvidar que en el *Neuer Club*, fundado en 1909, uno de los temas más tratados y discutidos con más apasionamiento era la filosofía de la vida de Nietzsche y su relación con el problema de la *decadencia*. Los dos dirigentes del club eran Erwin Löwenson y Kurt Hiller. Alrededor de éste se formó un grupo integrado por los llamados *activistas* cuya pretensión era crear un nuevo orden social inmediato. Su reflejo literario más elocuente se encuentra en las obras de Georg Kaiser y Carl Sternheim.

La función literaria de los análisis de Nietzsche, tiene dos formas generales de representación en la literatura expresionista: la disolución del sujeto o su alienación y la violencia como condición y forma de ser del mundo civilizado. La producción expresionista nace de la insoportabilidad de la vida en la sociedad industrializada que ha terminado por cosificar al hombre, convertirlo en herramienta de trabajo convirtiendo la existencia en un espacio donde a diario se violenta la vida de las más diversas maneras. Es, por lo tanto, la forma de protesta más airada contra la decadencia.

Para empezar, el escritor sabe que la superación del nihilismo es imposible. Para el expresionista la experiencia de la vida burguesa es tan fuerte que se convierte en violencia terrible. El equilibrio sólo se puede alcanzar a través de sensaciones contrarias de la misma

intensidad. *Dios a muerto* sirve como base para toda la crítica expresionista a la sociedad burguesa tanto para su forma de vida estancada como para la crítica al concepto de progreso. Ambas formas de vida, aunque de diferente manera, se sustentan sobre el féretro de un dios muerto que sigue sirviendo como referencia de los actos morales. Sólo el abandono de esa idea de lo trascendente puede devolver al hombre su carácter natural.

La dicotomía entre lo sano y lo enfermo, tan típica de toda la literatura de la decadencia, va a servir de base para textos de Georg Heym de los años 1910 y 1911 y se convierte más adelante en elemento constitutivo de toda su producción. Los cuadros que forman las poesías de Heym - la respiración atascada, la sangre solidificada, la sequía, la desidia, la congelación, la desolación, la muerte y la luna enemiga - son la materialización escrita de la situación personal del poeta, de su protesta contra el mundo burgués “tan mugriento y podrido como un pulimento desgastado sobre muebles viejos”<sup>339</sup>, para él insoportable, contra el que por todas las maneras e impulsado por el pensamiento de Nietzsche quiere imponer una nueva forma de entusiasmo, de salud: “Dios mío – me asfixio con mi entusiasmo rompedor en esta época banal. Pues yo necesito de emociones externas violentas para ser feliz”.<sup>340</sup> El poeta lo ha dicho, ante la insoportable quietud de la vida burguesa, necesita emociones violentas. Un texto de Salomo Friedlaender es fundamental para entender exactamente qué aporta Nietzsche al análisis del concepto de *decadencia* que hace de éste algo diferente a lo hasta entonces había significado. Friedlaender hace un repaso de toda la filosofía desde Kant hasta Nietzsche en la misma clave que hemos desarrollado nosotros aquí. Al llegar a Nietzsche el escritor descubre que por primera vez no se trata de sospechar de la moral, de negarla, de caricaturizarla, sino de desidealizarla, *desdivinizarla*, en una palabra, *humanizarla*, actuar con toda la ternura y toda la fuerza necesarias al mismo tiempo<sup>341</sup>.

En su texto sobre Georg Heym, Gunther Martens, descubre un sorprendente paralelismo entre algunos pasajes del Zaratustra y otros de Heym. La comparación permite mostrar que Nietzsche tiene mucho que ver en el rechazo de Heym a la cultura y la sociedad modernas y en la manera de enfrentarse al fenómeno de la *decadencia*. La argumentación que sigue Martens es la siguiente. Para Heym la vida se ha convertido en un triste y aburrido acontecer de hechos sin importancia ni conexión. Así lo cuenta en su diario en diversas ocasiones: “¡Ay!, es terrible. Peor no podía ser ni en 1820. Es siempre lo mismo, tan aburrido, aburrido, aburrido. No sucede nada, nada, nada. Si al menos una vez sucediera algo que no dejara este sabor neutro de cotidianidad.”<sup>342</sup> Por esa ley de compensación de la que hablábamos más arriba, el poeta necesita abrir sus pulmones contra la asfixia del que su vida es objeto, y necesita sensaciones espectaculares que le despierten de ese letargo agotador al que le ha llevado el aburrimiento vital.

Sin embargo no se puede interpretar la poesía de Heym como un intento inmediato y revolucionario de transformación de la sociedad. Si bien el objeto de la representación para Thomas Mann es la propia decadencia y la imposibilidad de superarla, la plataforma giratoria de la obra del poeta del expresionismo es la representación de la dinámica vital

de la transformación, de la eterna autosuperación. El ejemplo para Heym es Nietzsche. Así describe el poeta el impacto de su encuentro fatal con la obra del filósofo: “Lo leí y quedé atrapado, yo que antes tenía miedo de este libro... ¡Oh, si pudiera cambiar mi vida para convertirme en una flecha hacia el «Übermensch».”<sup>343</sup>

La novela de Georg Heym escrita en 1911 *Der Irre* describe con increíble aspereza dos polos de la sociedad occidental enfrentados directamente. Son la razón y la locura, o si lo queremos así: las mentiras de Apolo y los excesos de Dionisio. *Der Irre* es la historia de un loco, y de su perspectiva ante la racionalidad de los que se encuentran en su entorno. El lector se ve empujado a mirar los acontecimientos desde el punto de vista del enfermo. De esa manera, Heym logra el efecto de representar lo social como una moneda con dos caras prácticamente iguales pero que siguen estando una de espaldas a la otra. La pretensión no es tanto mostrarnos el punto de vista del loco como la más aceptable, sino más bien, denunciar desde el modo de sentir del enfermo los abusos de aquellos que se creen en poder de la razón: “Y al asistente clínico, ese cerdo apestoso, a éste le hubiera destrozado el cerebro a pisotones. Y los cuidadores en sus blancas batas a rayas, que parecían una banda de asaltadores, estos golfos, que robaban a los hombres y violaban a las mujeres en los retretes.”<sup>344</sup>

La brutalidad del personal del manicomio motiva los actos del enfermo, ya que aquella situación “era para volverse loco”.<sup>345</sup> En su huida del centro sanitario el loco de Heym manifiesta toda la violencia que hasta entonces había reprimido. Llega a matar a dos niños y a una mujer a causa de la deformación de la realidad que su mente crea. Confunde, al llegar a su domicilio, a una rata con su mujer, y en el camino a casa se desvía del sendero para entrar en un campo de trigo con el fin de pisotear las espigas como si se tratara de cabezas de seres humanos: “Cerró los ojos, y una sonrisita interior voló hacia su rostro. Era él, como si hubiera llegado a un lugar lejano. Allí se encontraban muchos seres humanos tumbados, todos con la cabeza sobre la tierra, ... y se puso a pisotear las cabezas a su izquierda, a su derecha, a su alrededor. Y entonces crujían los cráneos; era el mismo sonido de una nuez que se parte con un martillo.”<sup>346</sup>

No sólo es el diagnóstico de Nietzsche el que nos refleja claramente su influencia sobre toda la producción expresionista, sino también las conclusiones de las que se hace eco Georg Heym, por ejemplo el recurso al fenómeno de la violencia en dos vertientes.

Es relevante para comprender mejor qué papel juega Nietzsche en la literatura expresionista entender estos dos tipos de violencia: una que es puramente destructiva, que desprecia la vida, la que genera la propia razón dominante de nuestra civilización. Lo vamos a llamar nihilismo reactivo, reactivo porque se revela contra cualquier forma creadora propuesta por su misma lógica y contra sí misma. Y otra, que es la manifestación de un proceso puramente vital y regenerador. A ésta segunda apeló Nietzsche, como *medio de salvación* para la cultura de nuestro siglo, es el nihilismo activo, ahora al servicio de la creación, pero que no pretende, como se puede creer, la superación de la decadencia. No, se trata de otra cosa, de afirmar la violencia natural de la paradoja de la existencia, de todo proceso de regeneración

no artificial. Afirmar la decadencia y su contrario es manifestarse a favor de la ley de los procesos naturales, a favor de la misma vida y en contra de la razón. La época había asumido para sí toda la violencia del nihilismo reactivo. Esa violencia se encuentra explícita en las formas de vida sociales, en sus sistemas de reglas. Por ejemplo en la alienación del hombre a través del trabajo mecanizado, su *cosificación* constante. Hasta los sentimientos, nos dirá Rilke en la cuarta de sus *Duineser Elegien*, escrita en 1915, han sido sometidos a esa alienación, el mismo corazón se ha convertido en un teatrillo de marionetas.

“La influencia de Nietzsche llega más allá de la consideración sobre la experiencia personal, pues la crítica a la sociedad y a la época que corresponde a estas formulaciones, no está sólo determinada en la forma de la descripción, sino sobretudo en su sustancia cognoscitiva por las categorías de visión del mundo de Friedrich Nietzsche.”<sup>347</sup>

Es la violencia, ahora política, que provoca guerras de salón. Energías y fuerzas destructivas que provienen del propio ser humano, pero causadas por la falta de una metafísica reconciliadora. Dios ha muerto, pero su cadáver todavía quiere aferrarse a la vida y se sacude en el lecho de muerte intentado todavía destruir lo que le ha herido letalmente. Los impulsos devastadores que libera en ese acto son inmensos. Por ese motivo recurre Georg Heym a la metáfora de Sodoma Y Gomorra. El recurso atiende a una alegoría: dos ciudades que desprecian a dios y que no saben recomponer sus relaciones a través de otros valores acaban totalmente arrasadas por la ira del dios despreciado. Pero también la violencia puede ser contemplada desde el punto de vista del eterno retorno, desde la simple ley del devenir constante, desde la paradoja de que todo lo existente está condenado a su destrucción.

Para Heym la violencia reactiva que genera el nihilismo al sentirse agonizar va a llevar al desastre, pero sólo la representación de la violencia activa, como proceso vital, puede ayudarle a superar su propia catástrofe. La función de los mitos de Heym es precisamente esa: la de exponer la violencia del mundo civilizado. No se trata de fuerzas divinas o mitológicas, se trata de energías de destrucción desatadas por el propio ser humano. Los mitos tradicionales pierden su función en la lírica de Heym, pero no de la misma manera que en Thomas Mann, con una distancia irónica. Más bien la violencia es la violencia del mundo hipertecnificado<sup>348</sup>. Las visiones de destrucción y decadencia de la obra de Heym tienen la función de describir la necesidad de la ruptura violenta con el mundo de la civilización. Ruptura que debe ser un transcurso violento de acciones regeneradoras: “Preferiría ser, pensemos en un teniente de coraceros - hoy – y mañana me gustaría ser un terrorista.”<sup>349</sup>

Como hemos dicho más arriba, para Heym se trata sobre todo del problema de la decadencia de lo vital. En el centro de los intereses de Heym se encuentra la dinámica vitalista de la transformación, de la constante autosuperación bajo la perspectiva histórica de la decadencia de la vida. Le llama la atención sobre todo el estadio del León. Para Heym, el motivo principal de la escritura es el problema de la existencia. Por un lado el concepto de individuo sufre un menosprecio total en los contextos humanos de nuestra civilización.

Allí, en la gran ciudad el sujeto ha perdido todo valor como centro sobre el que deben girar todas las cosas, como por ejemplo el poema *Der Gott der Stadt*<sup>350</sup>, con el que Heym quiere evocar un dios demoníaco sentado a sus anchas sobre la gran ciudad cuyos bloques de casa se pierden en el horizonte. La descarga de energía lingüística que quiere mostrarnos Heym es impresionante, pero su recurso a lo mitológico no pretende reflejar la ira de los dioses, sino algo más humano, que esa violencia ha sido descargada por el mismo hombre moderno. Los cuadros del poeta son energías destructivas que el hombre mismo ha creado en su mundo de moderna civilización. La falta de una metafísica poderosa que reconcilie al artista moderno con la sociedad es el centro de la creación de Heym.<sup>351</sup> Hasta el mismo tiempo se ha parado, el mundo se ha quedado rígido y el sujeto completamente desorientado<sup>352</sup>.

El invierno es una figura muy usada por el poeta, el frío es insoportable cuando no se encuentra cobijo. Las totalizaciones de las que hace uso Heym en el poema nos ponen sobre la pista de que no se trata de una simple canción a una estación del año. Se trata de una metáfora universal. La metáfora natural describe una experiencia histórica<sup>353</sup> en la que

“Las flores morían en su edad de oro

Y el invierno nos amenaza sobre una tierra oscura”<sup>354</sup>

La descripción que hace Heym de la ciudad del mundo moderno es el intento de pintar el paisaje muerto que no es otra cosa que nuestra civilización. Si la influencia de Nietzsche se nota más en la experiencia de la *paralización*, la idea de la ciudad como lugar infernal refleja la influencia de otros dos autores: Baudelaire y Rimbaud.

Poesías como *Der Gott der Stadt*, *Die Dämonen der Städte*, *Der Krieg* concentran en la alegoría personal de un dios demoníaco las fuerzas destructivas difusas de la civilización moderna y del mundo de la gran ciudad en la plasticidad del cuadro compacto. La brutalidad, la agresión y las energías destructivas no son más que las nubes que cubrían el cielo de una época que se dirigía inexorablemente a la primera guerra mundial.

Pero ¿qué es lo que están destruyendo esas energías? No se trata para Heym de fuerzas con poder regenerativo, sino que están inmersas en la lógica de la rigidez, de la solidificación, de la congelación, el letargo y el estupor de la sociedad y la cultura modernas. Son actitudes que están destruyendo, a través de un proceso de adormecimiento de las energías más vitales, a la propia vida. El ser humano observa la vida como desde una especie de celda vacía. Allí de nada sirve esperar, como en el poema *Die Gefangenen*<sup>355</sup>.

Como ya dijimos más arriba los paralelismos entre las formulaciones de Heym y de Nietzsche son fácilmente constatables, no sólo en la forma externa, sino también en los contenidos. Como indica Martens con acierto, no se trata de una simple comprensión coincidente de la experiencia personal, sino que va más allá. Las categorías que sirven de base para la visión del mundo y la crítica de la época en la poesía de Heym, vienen determinadas por las categorías nietzscheanas a través de dos cauces que ya hemos definido más arriba: el propio conocimiento de la obra de Nietzsche y la mediación que realiza el *Neuer Club* en la concepción de la decadencia tal y como Nietzsche la describe, esto

es, como *vida en descenso*. El diagnóstico de Nietzsche y de Heym es el mismo, nuestra cultura está enferma: “Nuestra enfermedad consiste en vivir el final de una época del mundo, una tarde, que se hizo tan inerte, que apenas se puede soportar ya más el olor de su pereza.”<sup>356</sup>

Por eso podemos afirmar con Martens que toda la crítica política y ética desarrollada por el poeta tiene una fundamentación nietzscheana, la argumentación sobre lo vital: “en su lugar está la vida, la extrema movilidad pasional.”<sup>357</sup> De esta manera se desarrolla en la poesía de Heym una polaridad paralela a la de la obra de Nietzsche. Tenemos por un lado la debilidad, la pobreza vital o la simple antipatía ante la vida que son la señas de identidad de una época en crisis. Por el otro lado, el poeta quiere aportar conceptos que tensionen la tan aburrida existencia a la que no está dispuesto a someterse, se trata de desatar la libertad, la intensidad de la agitación de las energías vitales. El recurso a la violencia pertenece a la lógica de un pensamiento influido por Nietzsche. Para éste la vida no es otra cosa que un proceso dinámico dirigido hacia la superación, un proceso en el que vivir y matar aparecen como una unidad ineludible. Frente a la monotonía de una civilización que no ha sabido hacer grande el fenómeno de la vida sólo podemos armarnos con el entusiasmo ebrio de lo vital, el mismo que servirá al dios de la violencia para vencer la rutina diaria del ocaso occidental<sup>358</sup>

Conceptos como *tormenta, asalto, revolución y guerra* son utilizados desde la perspectiva de Nietzsche: ellos son la auténtica superación. En obras como *Der Krieg I, Gebet*, y en la última parte de la novela corta *Der fünfte Oktober*, se muestra esta situación de manera fiel a las impresiones de Nietzsche. Si el filósofo apela constantemente y en muchas de sus obras a la guerra como *medio de salvación* para la renovación y la vuelta a la salud, también el poeta encuentra en la violencia el único camino posible para la superación de la situación.

Podríamos sacar del texto las palabras clave de la “Überwindung” de esta vida estancada, conservadora, excesivamente rígida en la que el hombre occidental se encuentra hundido como si de arenas movedizas se tratase. Tanto en el discurso de Heym como en el de Nietzsche se hacen patentes por sí mismos los juegos de dicotomías, de contraposiciones que significan el presente y el porvenir, lo que es y lo que deberá ser, esto es: frente a la situación de estabilidad se propone el caos, frente al mundo moderno el de lo natural, porque la violencia de lo natural es más real, el caos es parte de la vida misma en todas sus auténticas secuencias, mientras que la estabilidad se descubre como propuesta metafísica y engañosa del poder para el sometimiento despreciador de los impulsos vitales. *Asalto, revolución, guerra, fuego, tormenta...* son las propuestas del discurso Nietzscheano frente a la vida en *tumbas*, la vida cansada y desesperanzada del hombre moderno. “El sentimiento de la monotonía, del aburrimiento, de la falta de metas del ser, del miedo y terror sentidos ante la inmensa violencia de mundo civilizado que se deja ver paso a paso en la poesía de Heym son muestras de una comprensión ‘moderna’ específica, que es propia a su vez de la historia de la caída de la metafísica, de lo que Nietzsche ha llamado ‘Nihilismus’.”<sup>359</sup>

No es la destrucción por la destrucción, la guerra por la guerra, sino que se trata de una necesidad, es filosofía del martillo, necesaria para cambiar el signo. Heym va a seguir a Nietzsche también en esta idea: es el único camino posible previo para la conquista de la vida plena: “Para los expresionistas sin embargo el advenimiento de la guerra no significa sólo triunfal humillación del que se ha separado de la vida, de lo no vital, sino también plenitud de la misma vida.”<sup>360</sup> La interpretación de Martens es plenamente acertada y se justifica con el último párrafo de la novela *Der fünfte Oktober* en el que describe Heym el carácter regenerador del acto revolucionario por excelencia<sup>361</sup>. Allí los fenómenos naturales como el cielo ardiente, las llamas doradas de los chopos no son otra cosa que los reflejos de una vida que empieza a nacer, quizá a renacer en el ocaso de una tierra que fue al menos una vez heroica. Pero conviene no olvidar que la sucesión de imágenes presentada por el poeta nos hablan siempre de una solución violenta y apasionada al problema de la decadencia. Ésta es descrita a través de los cuadros de la misma manera que lo hizo Nietzsche a través de palabras. En ambos casos los significados son los mismos y por lo tanto la dicotomía entre ocaso y pasión se funden en ambos pensamientos en la misma unidad. En ambos se trata de expresar la intensidad y la grandeza que posee el acto de ruptura como acto en el que se manifiesta violentamente la propia vida.

Por eso, en el texto de Heym la violencia de la ruptura consigue alcanzar su meta, aún cuando ésta consista en la pura y simple transformación de las actitudes que habían provocado aquel *estancamiento* y aquella *solidificación* de la vida. Para el expresionista Heym el destino final de los revolucionarios o el éxito de la marcha hacia Versalles no pueden ser objeto poético, el punto álgido del proyecto expresionista es poder sentir y describir la vida en su elevación pasional, exactamente igual que en Nietzsche, para el cual no es concebible ninguna meta más elevada que el proceso de superación eterna de la vida.

La obra con la que más profundamente muestra el joven Stadler su adhesión es sin duda *Also sprach Zarathustra*. Esto se muestra en multitud de citas, descripciones y reflejos de su obra poética que aparecieron en esta época. Más tarde, en 1909, Stadler remite su *Penthesilea-Aufsatz* a su veneración a la figura de Nietzsche como descubridor “de el sentimiento dionisiaco primitivo y primordial.”<sup>362</sup> Un testimonio muy importante lo ofrece la charla que dio en el verano de 1914 en Estrasburgo sobre *la historia de la lírica alemana de los tiempos nuevos*. El tema principal del texto es precisamente la influencia de Nietzsche sobre la generación de jóvenes poetas, tanto en el estilo como en la propuesta de la filosofía de la vida: “A través de él (Nietzsche) el concepto de la vida ha obtenido una importancia sin precedentes. La apoteosis de la vida ha substituido a la creencia en dios.”<sup>363</sup> Éste va a ser precisamente en el punto que va a centrar los intereses de Stadler sobre la obra de Nietzsche: la apoteosis de la vida.

Podemos decir por ello que lo que le fascinó de la obra de Nietzsche fue sobre todo el proyecto vital, la necesidad eterna de la ruptura y la renovación, esto es, el programa

para reponer la vida en el centro más elevado de todos los principios y de todo ser. Sólo haría falta atender a los títulos de sus poemas *Liberación, Resurrectio, Purificación*- para demostrar lo que hemos dicho, pero sobre todo el poema *Ruptura*.

No es casualidad ver en las obras de Stadler figuras que ya aparecieron en la obra de Nietzsche: el mar como cuadro de todos los poderes fundamentales de la vida, como punto de partida y meta de la existencia humana. Entre las metáforas, que remiten a la dinámica y a la totalidad de la vida, es el himno al mar el que desarrolla más cercana la idea de vitalidad de la voluntad de poder<sup>364</sup>.

Sobre todo en los últimos versos se descubre la importancia de la obra de Nietzsche en la de Stadler. Es la idea de la totalidad de la vida. En los versos anteriores se descubren las características de ese concepto de lo vital que Stadler hereda de Nietzsche: la tormenta, el grito, la señal guerrera del cuerno de batalla, el movimiento eterno y desnudo de toda intencionalidad. La única meta de ese alegre y despreocupado movimiento del ser es el propio progreso en sí mismo que ha de ser contemplado como estado de totalidad inmerso en el eterno retorno de lo mismo. Y ese proceso ha de ser una constante superación dentro del proceso total de la vida. ¿Qué queremos decir con *proceso total de la vida*? Como dice Stadler en los versos últimos, la vida está incrustada en el seno más profundo de lo existente, allí donde se mezclan todos los claroscuros de la realidad. La totalidad no es reconciliación, es tan sólo la constatación de los extremos, de los contrarios dentro de un mismo espacio<sup>365</sup>. Esta concepción vital del mundo que sirve de base fundamental creativa para la poesía de la ruptura es la consecuencia del enfrentamiento de Stadler con la obra de Nietzsche.

Como consecuencia de esta ocupación tan intensa con la obra del filósofo las piedras sobre las que se construye la obra de Stadler han resultado ser las mismas bases que las del pensamiento de Nietzsche, un viaje de vuelta a la metafísica<sup>366</sup>. Precisamente es eso de lo que se trata, de un regreso de la reflexión a la realidad bajo nuestros pies. La vida sólo puede encontrar su campo de acción en la objetividad. Tenemos que volver a ser buenos vecinos de las cosas más próximas y no querer alejarnos de ellas por encima de las nubes (Nietzsche)<sup>367</sup>.

Para ambos es este lado del mundo, que es en realidad el único, el centro de toda actividad. Lo otro es pura ficción en la que el hombre busca eliminar la parte mala de la Tierra. Como un niño al que hoy le toca reír y mañana llorar - nos dice Stadler- debemos aceptar este mundo, nuestra propia vida. La razón es muy simple: no hay otra cosa, no hay otros mundos, no hay otras dimensiones donde se separen diáfananamente lo *Bueno* y lo *Malo*, la *claridad* y la *oscuridad*. Sólo en este mundo pueden habitar la luz y la sombra que ésta produce. Esto es el principio dionisiaco que dice *sí* al mundo, tal y como es. Ernst Stadler también recurrirá a la lógica de la superación a través de la violencia.

Los *Stürmer*, grupo de jóvenes escritores al que pertenecía Stadler, pretendían impulsar un renacimiento artístico de Alsacia. En un escrito programático, *Neuland*, nombra a Nietzsche por primera vez: “Y este sería ante todo la meta más alta del artista, decir de lo





que está: «fue» y caminar por encima de esto más allá hacia lo nuevo. Y esta es vuestra ley, vosotros artistas y poetas: Nunca ser más «profetas que miran hacia atrás». ¡Mirad hacia delante! Mirad hacia el sol de la mañana! Hacia delante miraban todos los grandes espíritus de la historia de la humanidad, Cristo y Giordano Bruno, Lutero y Nietzsche.”<sup>368</sup>

Stadler representaría dentro del movimiento expresionista la preocupación por el proceso en sí de ruptura: la superación ya no como meta en sí, sino como proyecto a desarrollar. De esta manera estaríamos hablando de un intento de comprensión más global de la obra de Nietzsche. ¿Cómo cambiar entonces todos los conceptos, todas las creencias, todas las modas? ¿Cómo eliminar ese mundo creado y que nos parece más real que éste que tocamos y sufrimos? La temática de la *ruptura* tiene una representación destructiva. Pero siempre con un horizonte muy claro, la necesaria *superación* de lo viejo y lo estancado. *Ruptura* y *superación* son por esa razón palabras sinónimas. Ruptura y superación del estancamiento, de la atrofia y el letargo de la vida, sinónimos a su vez de costumbres sociales. Ruptura de lo social, ese es el fundamento de la creación de Stadler. Pero ¿cómo?, sólo puede ser de una manera, tal y como lo planteó Nietzsche: a través de la violencia. *Ruptura* y *guerra* pertenecen por lo tanto a la lógica de toda *superación*. Como quiera que ésta es necesaria, también la violencia lo es.

Sin embargo, en contra de lo que se persigue en un movimiento revolucionario, la dinámica de la ruptura no tiene para el expresionista una meta predeterminada.<sup>369</sup> La lucha no se dirige a la consecución de un fin inmediato, ni siquiera persigue una meta abstracta, se trata simplemente de una realización completa del acto en sí, de manera que al final vencer o morir es indiferente. La vida es observada aquí como un proceso en el que el ser humano se apropia del mundo en un enfrentamiento bélico; precisamente en la *superación* puede la vida hacerse plena en su principio propio más primitivo, en la dinámica de aquél llegar a ser del que Nietzsche dice que no tiene estado final, que no puede desembocar nunca en un ser.

Esta es sin duda una de las grandes conquistas de la filosofía de Nietzsche. Tanto en la serie de cuadros que presenta Stadler como en la temática unida a éstos de su poesía, se muestra la victoria de las cosas más cercanas sobre las más lejanas. El pensamiento debe poseer un poderoso olor, dice Nietzsche, y Stadler lo recoge como si se tratara de una misión: devolver a la vida y al cuerpo su auténtica posición de privilegio frente al intelecto y a lo trascendente. Es la expresión literaria del “*sed fieles a la tierra*” de Nietzsche<sup>370</sup>.

Para Carl Sternheim sólo Nietzsche, en la medida en que éste supo anunciar y diagnosticar la enfermedad mortal de nuestra civilización, podría haber salvado a Alemania. En un texto aparecido en 1920, *Berlin oder Juste Milieu* refleja la decadencia espiritual de Berlín entre los años 1890-1914. La descripción de Sternheim le lleva a formular dos tesis. El capitalismo salvaje de la industrialización desarrollado a través del orden absolutista prusiano creó una aristocracia que pretendía recuperar los viejos valores tradicionales. La segunda tesis es que habría que haber escuchado a Nietzsche: “Se debería haber pensado en él, la irresponsabilidad radical del ser humano ante las necesidades naturales crecida

en la línea que va de Hegel y Hackel ha venido de la mano del berlinés y de su originario y descuidado carácter consciente...” Habría sido concebible – continúa Sternheim – que el berlinés hubiera adquirido valor a través del filósofo... todas las circunstancias estaban ahí... Nietzsche puso terreno espiritual.”<sup>371</sup>

En 1921 apareció otro escrito *Tasso oder Kunst der Juste Milieu*. Allí la crítica se dirige sobre todo a Goethe y su exaltación del deber y de la moral convencional. Nietzsche es para Sternheim el salvador potencial. Con él se podría haber superado la forma de vida impuesta por Goethe. Y el ejemplo podría haber sido Zaratustra.<sup>372</sup>

Estos textos son una muestra de influencia muy clara y no sólo de recepción. Sin embargo no hemos de olvidar que hay muchos lugares en el pensamiento de Sternheim que muestra ideas contrarias a las de Nietzsche. En un artículo muy clarificador sobre el tema Herbert W. Reichert formula una tesis similar a la que aquí estamos defendiendo. Esta separación no quiere decir que el poeta no se preocupara por Nietzsche o que conociera sólo superficialmente al filósofo, sino que se enfrentó punto por punto con el pensamiento del inmoralista. Al contrario, sentía los núcleos de problemas que Nietzsche diagnosticó como propios:<sup>373</sup> la contemplación de la vida burguesa como *estancada en la ley*<sup>374</sup>, y sus conceptos morales como *debilidad de vida*<sup>375</sup>, la filosofía de Hegel como llena de *instinto bajo y valores bajos*<sup>376</sup>, el desprecio a la compasión tanto hegeliana como schopenhauriana como wagneriana<sup>377</sup>.

La sátira de Sternheim en su comedia *Die Hose*<sup>378</sup> es un claro ejemplo de cómo los valores que han servido a una sociedad y una cultura han perdido su carácter de válidos. Aunque a primera vista parezca que poco tiene que ver con Nietzsche, la obra es un intento de afirmación de la fuerza, de rebelión contra la pobreza de vida, para superar los prejuicios sociales. Esto quiere decir que Sternheim reformula los pensamientos sobre la moral que propone Nietzsche para sus propios intereses, pero son siempre formulaciones del inmoralista. Este decir “sí” entusiasta a la filosofía moral de Nietzsche tiene su reflejo en obras como *Europa*<sup>379</sup> de 1919. Esta novela no es sólo un tratado sobre la caída europea, sino también una reflexión sobre la imposibilidad de superar la cómoda y protectora decadencia burguesa. Wolf Schwarzenberg se enamora de una muchacha de Rheinland. como quiera que él no es de allí decide intentar conocer la cultura de esa zona y adaptarse a su manera de vida. Lo consigue, pero se convierte en un burgués al que ya no le puede interesar el amor de esa muchacha sino la compañía más burguesa de la hija de un profesor.

El propio Sternheim nos va a servir para resumir su reflexión sobre la ética de Nietzsche. En una carta del 27 de noviembre de 1906 rechaza las enseñanzas del profesor de universidad Heinrich Rickert, a cuyas clases sobre ética había asistido en Freiburg<sup>380</sup>. Ese mismo mes escribe: “Para decirlo con Nietzsche: sería deformante si todavía creyéramos en el pecado... Con otras palabras: él desprecia toda ética. Y sólo quiere conocer una estética... para la humanidad...”<sup>381</sup> Además, advierte también de la relatividad de los valores morales: “No podemos tener una ética – simplemente porque algo se *expresa* a través de una palabra,

siempre tiene muchos significados y un sistema ético sólo puede quedarse en palabras. Para cada individuo otro significado...”<sup>382</sup>

Resumiendo con Herbert W. Reichert: Sin la posición nietzscheana sobre la moral la obra de Sternheim habría tenido una cara bien diferente<sup>383</sup>, y esta afirmación vale para toda la producción expresionista.

Analizar la creación dramática de Georg Kaiser y su relación con el pensamiento de Nietzsche pasa necesariamente por concretar las figuras que aparecen en la obra *Stück in drei Teilen*. El análisis de este texto nos va a servir como referencia, en ella se ven sistematizadas intuiciones que en otras obras también sirven de núcleo central temático.<sup>384</sup> Las tres partes en las que se divide el drama ya suponen una evidente puerta de acceso para el análisis que nos proponemos. La obra cuyas tres partes se traducirían en español de esta manera: *Infierno – Camino – Tierra*, ha sido calificada por E. Lämmert como una *obra de teatro de salvación vitalista*<sup>385</sup> y se le puede considerar como ejemplo demostrativo de influencia nietzscheana.

La primera de las partes representa la vida en el mundo que el autor quiere destruir, una civilización en la que el hombre es como un robot: “Soy un robot, que aplica las leyes preestablecidas”<sup>386</sup> llega a decir un personaje, un abogado para el que los seres humanos se han reducido a cosas. Allí en el viejo mundo la vida transcurre con las señales características que Nietzsche le había diagnosticado a su época: “El *infierno* se caracteriza por la ausencia de vida y por el dominio de los valores materiales; la vida corre con repetición mecánica.”<sup>387</sup> Es la descripción del hombre que ha perdido la totalidad de su visión del mundo y ya sólo atiende a las reglas establecidas de lo que le rodea, como si la vida y el mundo no fueran más que un entramado más o menos simple de leyes, fines, normas... de las que no se puede ni se debe escapar. Es la forma de vida de una civilización en la que el hombre ha perdido las ganas por una vida digna, “Una mano era grande – la otra pequeña. La mano grande no dormía. Se impulsaba en movimiento hacia allá y hacia acá – Día y noche. Se alimentaba de él y crecía de su fuerza. ¡Esta mano era el ser humano!”<sup>388</sup> Así el *infierno* es descrito como el mundo de lo caduco, donde la vida transcurre con las señas de identidad que Nietzsche le había diagnosticado a la época, esto es, con mecánica repetición.

El protagonista, Spazierer, no puede soportar más la absurda dinámica en la que se ha metido el hombre de la modernidad, y experimenta en sí mismo la necesidad, la urgencia de una total renovación de su vida. Spazierer decide enfrentarse a ese mundo utilizando toda la energía vital de que dispone. Para este personaje la idea de *ruptura* se convierte en una necesidad. La *santa necesidad* irracional de la que habla el mismo Zaratustra será el único equipaje de que dispone Spazierer.

La segunda parte muestra el camino, *Weg*, por el que el paseante se aventura en forma de *espíritu libre* nietzscheano hacia la renovación de su vida, “Tirad lo que pesa. Viajamos sin equipaje”<sup>389</sup> dice Spazierer queriéndonos recordar el camello sin carga del que habla Zaratustra. Esta parte representa el momento de la decisión en el que se da el paso hacia

el estadio del león, cuya misión es la creación de nuevos valores, el puente hacia la tercera parte, el niño que dice sí a la vida. La obra es así la representación del camino que va desde el nihilismo pasivo al nihilismo activo. Lili, una de las figuras del drama, exclama cuando se siente libre de las cadenas que representa la primera parte de la obra: “De repente se despierta la sangre. El ser humano abandona su orilla.”<sup>390</sup> El camello es un animal de carga que se humilla y acepta el *tú debes* de los valores morales. El león es destructor de esos valores, representante del *yo quiero*. Pero falta sólo el niño del evangelio de Marcos, el que dice *sí*.

Y es precisamente la vida la que le guiará hacia la tercera de las partes en que se divide la obra. No es casualidad que Kaiser elija como escenario para el comienzo de esta parte un puente. Ese camino, esa *pasarela* es el nihilismo activo, destructor y constructor a la vez, liberador y esperanzador al mismo tiempo. La meta final, no podría ser de otro modo, es la victoria de la vida sobre la desidia y la dejadez. Es por eso que este lado, el mundo del acá y no el del sueño vano de la metafísica tradicional, es el escenario ante el que Kaiser va a desarrollar la idea de la autorrealización del sujeto contemporáneo. Y la energía a la que debe recurrir para llevar a cabo esa tarea propuesta por el pensamiento de Nietzsche es la propia energía vital, la ley del reino mineral, tan despreciada por otras filosofías.

Kaiser llama a la última parte, y ésta es la que más nos interesa aquí, Tierra. “Como en Nietzsche la «Tierra» es como un Reino de lo de este lado y de la plenitud de vida, sobre todo es caracterizado como espacio de la autorrealización.”<sup>391</sup> Sin duda consiste en una referencia explícita a las palabras de Nietzsche sed fieles a la tierra. Se trata de la representación dramática de esa idea. La vida es concebible únicamente desde este lado, la tierra es una aliada y no un enemigo, y nuestra condición de mortales es nuestra única condición y por lo tanto el único punto de partida para llevar a cabo el desarrollo de nuestra autosuperación, siempre en el ámbito condicionador de la vida en la tierra, en el reino mineral al que pertenecemos, el reino de la destrucción constante.

La ruptura se dirige a “la creación «productiva» sobre la Tierra”<sup>392</sup>, un tenaz renovarse como núcleo de la existencia. Así lo describe el propio Kaiser en *Formung von Drama*: “El objetivo es energía... descargada y vacía, libre de meta, ya que ser es ya un objetivo sin residuos.”<sup>393</sup> Y en la propia obra que nos ocupa: “¡Construid la creación que sois vosotros – en ruptura hacia vosotros, quien sois!”<sup>394</sup>. Lo que quiere representar Kaiser es sin duda la necesidad nietzscheana de la reinvención del hombre y de la vida misma. El texto remite al pensamiento expuesto por Zarathustra. La voluntad de poder de Nietzsche aparece de nuevo en estas palabras, el mundo es una inmensidad de fuerzas, sin principio y sin fin, sin metas ni objetivos. La única meta concebible es el ser tú mismo en constante movimiento. Cuando Kaiser utiliza las palabras energía, despertar, está recordándonos la temática de la ruptura que es representada de una u otra manera por todo el expresionismo. Spazierer se pregunta ¿hacia dónde nos dirigimos?, la respuesta está en Nietzsche “en la ruptura está la meta”<sup>395</sup>. Esta fórmula es según Martens la quintaesencia de la temática de renovación de los dramas de Kaiser. De hecho su artículo *Die Erneuerung* aparecido en la revista *Die*



Dichtung propone un prototipo de dramática de la ruptura que para Martens es la mejor manera de reivindicar a Friedrich Nietzsche como el auténtico inaugurador de este tipo de renovación.<sup>396</sup>

En 1920 Richard Huelsenbeck recibe el encargo de escribir la introducción al *Dada-Almanach*. Allí cita un aforismo de *Jenseits von Gut und Böse*, el número 223, donde Nietzsche habla del reino de la invención y de los disfraces que sientan mal al europeo. Para él sólo una cosa tiene futuro, la risa, nuestra risa. Para Huelsenbeck el dadaísmo ha descubierto el reino de la invención del que habla Nietzsche y reivindica esa risa en su texto, “Dada no muere de Dada. Su risa tiene futuro”<sup>397</sup>. Sólo esa risa, esa manera alegre de mirar al mundo, de la que hablaba ya Franziska Gräfin zu Reventlow en 1903 en su *Ellen Olestjerne* (“sólo la verdadera, clara y gran vida iluminaba y bailaba”<sup>398</sup>) puede convertirnos en seres fuertes, más bellos<sup>399</sup> capaces de amar la vida.

Para Arnold Zweig lo más grande que ha hecho Nietzsche es precisamente liberar “el genio de la vida que se levanta del ideal estético.”<sup>400</sup> Eso le convierte en *educador*, porque enseña a vivir en la *decadencia*. Lo más importante de Nietzsche, dirá Rudolf Pannwitz ese mismo año, lo que le ha convertido en un gran nombre para Europa, no es la obra escrita de Nietzsche, sino el *semidivino* heroísmo de su gran tarea<sup>401</sup>. Pannwitz va mucho más allá de aquellos que veían en Nietzsche el defensor del europeísmo, porque no es comparable con nada europeo, y el viejo continente no tiene capacidad para medir ese europeísmo<sup>402</sup>, “no es un profeta para el pueblo sino un profeta para los profetas.”<sup>403</sup>

Los últimos años de recepción antes de la guerra Nietzsche es ya para todos el *defensor de la vida* y de una nueva moral enamorada de las cosas más cercanas. Casi todos coinciden en señalar que el significado de su obra no depende tanto de lo que Nietzsche había escrito, de su texto, sino de la vitalidad que se desprende de su lectura. Ahora sí el *Übermensch* vive en la cultura alemana con aquellas, difusas pero apasionadas, auténticas señas de identidad que su padre le había dado. Esa visión de futuro para la humanidad es lo que más se le agradece. El *influjo-Nietzsche* es un efecto sobre todo vitalista y optimista sobre la vida y el arte. La mirada del artista no podrá ya borrar esa imagen. La *decadencia* no puede ser superada, pero veinticinco años tras la muerte de Nietzsche Alemania empezaba a vivir otra vez, invirtiendo los términos de su alma, “Eso es él para nosotros: un amigo de la vida, un visionario de una humanidad superior, un guía hacia el futuro, un maestro de la superación de todo lo que en nosotros es contrario a la vida y al futuro, es decir de lo romántico.”<sup>404</sup> Justamente, porque lo romántico es el canto de añoranza de lo pasado, el canto mágico de la muerte y el fenómeno Wagner no era otra cosa que una eterna “borrachera de muerte”<sup>405</sup>, la misma embriaguez de egoísmo y eliminación del «otro», que confundió «ser humano» con «raza aria» y que hizo que la historia de Alemania tomara el rumbo contrario al que animaba toda aquella generación de escritores, cuyos pocos supervivientes inauguraron a partir de 1935 la otra historia de la literatura alemana, lo que hoy llamamos con vergüenza: la literatura del exilio.



Una historia que no se debería olvidar nunca, el capítulo más triste de la historia de Europa. Ha llegado el momento, gritaba desesperado Johannes R. Becher, “¡de la unión! ¡De la ruptura! ¡hacia la marcha!, es la hora: levántate ser humano, arriba, levántate!”<sup>406</sup>.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Pörtner, Paul (Ed.), *Literaturrevolution, 1910-1925. Manifeste, Dokumente, Programme*, Neuwied, 1960, tomo I, *Zur Ästhetik und Poetik*, p. 136.
- <sup>2</sup> Hesse, Hermann, *Der Steppenwolf*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, tomo 7, Frankfurt, 1970, p. 181-413., p. 204. Citamos de la traducción española de Manuel Manzanares, *El lobo estepario*, Alianza Editorial, Madrid, (1967) 1968, p. 27.
- <sup>3</sup> Gräfin zu Reventlow, Franziska, *Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte*, München, 1903. Citamos de *Gesammelte Werke*, München, 1925, p. 575.
- <sup>4</sup> Avenarius, Ferdinand, “Zu Friedrich Nietzsches Tod”, in *Der Kunstwart*, 1900 (3), p. 429.
- <sup>5</sup> Pütz, Peter, *Thomas Mann und Nietzsche*, in Pütz, Peter (Ed.), *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt, 1971, p. 225-249. También in Steffen, Hans (Ed.), *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, Göttingen, 1974, p. 91-114.
- <sup>6</sup> Cysarz, Herbert, “Friedrich Nietzsche in den Wandlungen der Mit- und Nachwelt”, in *DVjs*, 1926 (4), p. 677.
- <sup>7</sup> Rehder, Helmut, “Nietzsche and his place in german literature 1944-1944”, in *Monatshefte für deutschen Unterricht*, 1944 (36), p. 428. Para el problema de la recepción ver: González de la Aleja Barberán, Enrique, *La recepción de Nietzsche en la literatura alemana*, Ediciones de la Diputación de Albacete, 2000.
- <sup>8</sup> Böckmann, Paul, “Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur”, in *DVjs*, 1953 (27), p. 81. Es recomendable en cualquier caso la lectura del texto íntegro para comprender la relación entre los conceptos de Kunst (arte) y Leben (vida) no sólo en la filosofía de Nietzsche, sino también en toda la literatura alemana de principio de siglo.
- <sup>9</sup> Rehder, Helmut, op. cit., p. 430.
- <sup>10</sup> Cysarz, Herbert, op. cit., p. 676-7.
- <sup>11</sup> Idem, p. 677.

- <sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal, “*Das Schriftum als geistiger Raum der Nation*”, in *Neue Rundschau*, 1927 (32), p. 403.
- <sup>13</sup> Cysarz, Herbert, op. cit., p. 676.
- <sup>14</sup> Kaufmann, Hans, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Berlin und Weimar, 1966, p. 37.
- <sup>15</sup> Idem, p. 38.
- <sup>16</sup> Habermas, Jürgen, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.
- <sup>17</sup> Benn, Gottfried, “*Nietzsche nach 50 Jahren*” in *Das Lot*, 1950 (4), p. 7-14. Citamos de la edición de *Gesammelte Werke in vier Bänden*, publicado por Dieter Wellensdorf, tomo I, *Essays, Reden, Vorträge*, Wiesbaden, 1959, p. 482-493, p. 482.
- <sup>18</sup> Rehder, Helmut, op. cit., p. 426.
- <sup>19</sup> Kaufmann, Hans, op. cit., p. 38.
- <sup>20</sup> Cysarz, Herbert, op. cit., p. 680.
- <sup>21</sup> Böckmann, Paul, op. cit., p. 80 (La negrita es nuestra).
- <sup>22</sup> Rehder, Helmut, op. cit., p. 437.
- <sup>23</sup> Idem, p. 425.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Ehrentreich, Alfred, “*Wandlungen des Nietzsche-Bildes in den letzten Jahrzehnten*”, in *Sammlung*, 1951 (6), p. 141.
- <sup>26</sup> Kaufmann, Hans, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Berlin, 1985, p. 67.
- <sup>27</sup> Idem, p. 69.
- <sup>28</sup> Rasch, Wolfdietrich, *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart, 1967, p. 6.
- <sup>29</sup> Idem, p. 8.
- <sup>30</sup> Cysarz, Herbert, op. cit., p. 677.
- <sup>31</sup> Rehder, Helmut, op. cit., p. 425-445.
- <sup>32</sup> Kaufmann, Hans, *Krisen und Wandlungen*, op. cit., p. 39.
- <sup>33</sup> Rehder, Helmut, op. cit., p. 431.
- <sup>34</sup> Ehrentreich, Alfred, op. cit., p. 141.





- <sup>35</sup> Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1924. No es sólo la palabra lo que toma Nietzsche de Bourget, sino el diagnóstico de éste sobre el estilo decadente, esto es, que la unidad de la obra se destituye en favor de la independencia de la página, la de la página en favor de la frase.
- <sup>36</sup> Ver Wellek, René, *A History of Modern Criticism*, New Haven and London, 1965, p. 350 s. También Kaufmann, Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, N. J., 1950, p. 53. Sobre el concepto de “Dekadenz” en la obra de Nietzsche ver Kunne-Ibsch, Elrud, *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1971, p. 166-225.
- Se ha demostrado que Nietzsche usa el término “*décadence*” por primera vez en una carta a Carl Fuchs desde Niza en el invierno de 1884/85. Allí ya se vislumbran temas que se desarrollará más tarde en *Der Fall Wagner* (1888). Ver Hofmiller, “*Nietzsche*”, in *Süddeutsche Monatshefte*, 1931/32 (29), p. 121 ss.; también Klerkx, Henri, *Paul Bourget et ses idées littéraires*, disertación, Nijmegen-Utrecht, 1946, p. 177 s.; y Kamerbeek, Jan, Jr., “*«Style de Décadence»*”, *Genealogie d’une formule*, in *Revue de Littérature Comparée*, 1965 (39), p. 268-286.
- <sup>37</sup> Kunne-Ibsch, Elrud, op. cit., p. 197.
- <sup>38</sup> Bourget, Paul, op. cit., tomo I, p. 19.
- <sup>39</sup> Stadler, Ernst, *Dichtungen*, publicado por K.L. Schneider, Hamburg, 1954, tomo II, p. 10.
- <sup>40</sup> Mann, Heinrich, “*Kaiserreich und Republik*”, in *Macht und Mensch*, 1919, p. 46.
- <sup>41</sup> Rehder, Helmut, op. cit., p. 425.
- <sup>42</sup> Idem, p. 432.
- <sup>43</sup> Idem, p. 432.
- <sup>44</sup> Rasch, Wolfdietrich, op. cit., p. 1.
- <sup>45</sup> Fontane, *Fontanes Briefe in zwei Bänden*, edición a cargo de Gotthard Erler, Berlin/Weimar, 1968, tomo II, p. 380.
- <sup>46</sup> Hart, Heinrich, “*Am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts*”, in *Gesammelte Werke*, publicadas por Julius Hart, Tomo 3, *Literarische Erinnerungen. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin, 1907, p. 183.
- <sup>47</sup> Kayser, Rudolf, *Dichterköpfe*, Wien, 1930, p. 39.
- <sup>48</sup> Idem, p. 40.
- <sup>49</sup> Idem, p. 43.
- <sup>50</sup> Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit. Fuga saeculi*, Luzern, 1946, p. 132.

- <sup>51</sup> Dehmel, Richard, "Offener Brief an den Herausgeber der «Kultur»", in *Die Kultur*, 1902 (1). Citamos de *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, tomo 5, *Bekenntnisse*, Berlin, 1926, p. 130 y 132.
- <sup>52</sup> Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in *Gesammelte Werke*, tomo XII, *Reden und Aufsätze* 4, Frankfurt, 1960, p. 87.
- <sup>53</sup> Morgenstern, Christian, *Ein Leben in Briefen*, publicado por Margareta Morgenstern, Wiesbaden, 1952, p. 137, se trata de una carta a Frisch del 24 de Febrero de 1902.
- <sup>54</sup> Vietta, Silvio/Kemper Hans-Georg, *Expresionismus*, München, 1990, p. 187.
- <sup>55</sup> Thomas, R. Hinton, *Das Ich und die Welt. Expressionismus und Gesellschaft*, in Rothe, Wolfgang (Ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern u. München, 1969, p. 25.
- <sup>56</sup> Sánchez Pascual, Andrés, *Introducción a Nietzsche*, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 18.
- <sup>57</sup> Schlaf, Johannes, *Der Fall Nietzsche. Eine Überwindung*, Leipzig, 1907, p. 245.
- <sup>58</sup> Krell, Max, *Prologo a Die Entfaltung. Novellen an die Zeit*, Berlin, 1921, p. VI.
- <sup>59</sup> Bertram, Ernst, *Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, Berlin, 1918.
- <sup>60</sup> Lublinski, Samuel, *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, Dresden, 1909, p. 72.
- <sup>61</sup> Rilke, Rainer Maria, *Marginalien zu Friedrich Nietzsche «Die Geburt der Tragödie»*, in *Sämtliche Werke*, tomo VI, 1966, p. 1165.
- <sup>62</sup> Friedlander, Salomo, *Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie*, Leipzig, 1911, p. 9.
- <sup>63</sup> *Ibidem*.
- <sup>64</sup> Kayser, Rudolf, *Dichterköpfe*, op. cit., p. 38.
- <sup>65</sup> Mann, Thomas, *Notizen zu «Geist und Kunst»*, 103 (1909), in Reed, T.J., "«Geist und Kunst». Thomas Mann abandoned Essay on Literature", in *Oxford German Studies*, 1966 (1), p. 87.
- <sup>66</sup> Friedlander, Salomo, op. cit., p. 51.
- <sup>67</sup> *Idem*, p. 53.
- <sup>68</sup> *Idem*, p. 7.
- <sup>69</sup> Friedlander, Salomo, "Der Antichrist", in *Feuer*, 1921 (2), p. 373 s.
- <sup>70</sup> Bahr, Hermann, *Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921-1923*, tomo I, *Hildesheim*, 1924, p. 254.
- <sup>71</sup> Sorge, Reinhard Johannes, *Werke*, Nürnberg, 1951, tomo I, p. 406.
- <sup>72</sup> Rasch, Wolfdietrich, op. cit., p. 10.
- <sup>73</sup> Cysarz, Herbert, op. cit., p. 680.
- <sup>74</sup> Rasch, Wolfdietrich, op. cit. p. 9.
- <sup>75</sup> Lublinski, Samuel, *Die Bilanz der Moderne*, Berlin, 1904, p. 189. Para Lublinski, Nietzsche es sobre todo el padre del sentimiento moderno de lo natural (p. 162) y toda la lírica alemana se lo debe.



- <sup>76</sup> Zweig, Stefan, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Leipzig, 1925. Citamos del mismo *Baumeister der Welt*, Frankfurt, 1962,, p. 311.
- <sup>77</sup> El pasaje se encuentra en Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, cap. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Traducción española de Andrés Sánchez Pascual, *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, (1971) 1985. Ver Morey, Miguel, *Friedrich Nietzsche, una biografía*, Archipiélago, Barcelona, 1993, p. 67 ss., y Valverde, José María, *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Planeta, Barcelona, 1993, p. 124 ss.
- <sup>78</sup> Lublinski, Samuel, “*Zehn Jahre nach Nietzsche*”, in *Die Propyläen. Wochenschrift der Münchener Zeitung*, 1910 (39), citamos de Lublinski, Samuel, *Nachgelassene Schriften*, München, 1914, p. 361.
- <sup>79</sup> Rilke, Rainer Maria, *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel Verlag, 1929. Traducción española de José María Valverde, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial, (1980) 1994, y nueva traducción española de Joan Parra, in Rilke, R. M., *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo y otros poemas seguido de cartas a un joven poeta*, Circulo de Lectores, Barcelona 2000.
- <sup>80</sup> Versión española traducida por Francisco Ayala, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Madrid, Alianza Editorial, (1981) 1988.
- <sup>81</sup> Valverde, José María, prólogo a la edición bilingüe de Rilke, Rainer Maria, *Duineser Elegien, Elegías de Duino*, Lumen, Barcelona, 1984,, p. 12.
- <sup>82</sup> Peters, H. F., “*Zum Existenz-Problem bei Rilke und Nietzsche*”, in *M.L.Q.*, 1947 (8), p. 472.
- <sup>83</sup> Musil, *Tagebücher*, editado en 2 tomos por Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1976, p. 27. Citamos de la traducción española de Elisa Renau Piqueras, Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, 1994, p. 1 (De ahora en adelante citamos como T y el número de página correspondiente a la edición española).
- <sup>84</sup> Esta fue una de las excusas que Hesse quiso poner para no tener que entrar en la Preussische Akademie der Künste. El motivo fue declarado no válido y Hesse aceptó “por no ser descortés”. Ver en Hesse, Hermann, *Briefe*, Frankfurt a. Main, 1964, p. 16-17, una carta escrita a Oskar Loerke desde Zürich el día 9 de Marzo de 1927.
- <sup>85</sup> Kayser, Rudolf, op. cit., p. 39.
- <sup>86</sup> Lublinski, Samuel, op. cit., p. 369.
- <sup>87</sup> Clement, Frantz, , “*Die Dichtung der neuen Generation*”, in *Das literarische Echo*, 1918 (21), p. 3. También en Pörtner, Paul (Ed.), op. cit., tomo II, p. 241-245.
- <sup>88</sup> Hesse, Hermann, op. cit., p. 17.
- <sup>89</sup> “conviértete, en el que eres” es “el único imperativo vital que se encuentra en toda su obra”, Zweig, Stefan, op. cit., p. 336.

- <sup>90</sup> Hesse, Hermann, *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend. Von einem Deutschen*, Bern, 1919. Citamos de Hesse, Hermann, *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*, tomo 10, Frankfurt, 1970, p. 472.
- <sup>91</sup> Idem, p. 489.
- <sup>92</sup> Wolfskehl, Karl, “*Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur*”, in *Jahrbuch für die geistige Bewegung*, 1910 (1), p. 5.
- <sup>93</sup> Clement, Frantz, op. cit., p. 4. También en Pörtner, Paul (Ed.), op. cit., tomo II, *Begriffbestimmung der Ismen*, Neuwied, Berlin-Spandau, 1961, p. 241-245.
- <sup>94</sup> Zweig, Stefan, “*Das neue Pathos*”, in *Das literarische Echo*, 1909 (2), p. 1701-1707. Citamos de la segunda aparición del texto con el mismo título in *Das neue Pathos*, 1913 (1), p. 5. También se encuentra in Raabe, Paul (Ed.), *Expresionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München, 1965, p. 15-22. El tema de la soledad volverá a aparecer en Zweig, Stefan, *Der Kampf mit dem Dämon*, op. cit., de 1925.
- <sup>95</sup> Ibidem.
- <sup>96</sup> Extraemos a continuación un fragmento de una reseña que apareció en la revista quincenal *März* editada por Hermann Hesse, Ludwig Thoma y Kurt Aram, en Stuttgart, München, Berlin, 1910, año 4, Tomo I, p. 281-283, y escrita por el propio Hesse sobre la recién publicada *Königliche Hoheit* de Thomas Mann. La reseña nos interesa por lo que en ella se dice de Buddenbrooks, el título dice “Buenos libros nuevos”: “Una obra tan carente de intenciones, tan poco inventada, tan natural y convincente como un fragmento de naturaleza, frente a la cual se perdía la perspectiva estética y a la que uno se entregaba como a la contemplación de un fenómeno natural”. El texto está reproducido en el apéndice *Hermann Hesse-Thomas Mann Briefwechsel*, Shurkamp Verlag/Fischer Verlag Frankfurt/Main, 1968 p. 207. Existe traducción española de Juan J. del Solar B., Hermann Hesse y Thomas Mann. *Correspondencia*, Anaya/Mari Muchnik, Madrid, 1992, de la que citamos aquí, p.29.
- <sup>97</sup> Rasch, Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um, 1900*, C.H. Beck, München, 1986, p. 128.
- <sup>98</sup> Idem, p. 129.
- <sup>99</sup> Mann, Thomas, *Zu einem Kapitel aus Buddenbrooks*, in *Gesammelte Werke*, tomo X, Frankfurt, 1960, p. 555 ss.
- <sup>100</sup> Rasch, Wolfdietrich, op. cit., p. 167.
- <sup>101</sup> Lublinski, Samuel, *Der Ausgang der Moderne*, op. cit., p. 72.
- <sup>102</sup> Mann, Thomas, anotación número 103 de 1909 para el ensayo inacabado *Geist und Kunst*, in Reed, T. J., op. cit., p. 86 ss. También in Scherer, Paul/ Wysling, Hans, *Quellenkritische*



*Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern und München, 1967, p. 208.

- <sup>103</sup> *Ibidem*.
- <sup>104</sup> Rasch, Wolfdietrich, op. cit., p. 166.
- <sup>105</sup> Ver Pütz, Peter, op. cit., p. 237.
- <sup>106</sup> Ver Jens, Inge y Jens, Walter, *Betrachtungen eines Unpolitischen. Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, in Gaiser, Konrad (Ed.), *Das Altertum und jedes neue Gute*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1970, p. 242. En “*Lebensabriss*”, in *Neue Rundschau*, 1930 (41), p. 732-769, in Mann, Thomas, *Gesammelte Werke*, tomo XII, *Reden und Aufsätze* 4, Frankfurt, 1960, Thomas Mann explica que la influencia de Nietzsche sobre él se cifra en “aburguesamiento”, y añade “Mi experiencia de Nietzsche formó los presupuestos de un periodo de pensamiento conservador” que tendrá su fin con la guerra.
- <sup>107</sup> Mann, Thomas, *A Sketch of My Life*, New York, Alfred Knopf, 1960, p. 23.
- <sup>108</sup> *Hermann Hesse - Thomas Mann Briefwechsel*, op. cit., p. 21 ss. de la edición alemana.
- <sup>109</sup> Ver Rasch, Wolfdietrich, op. cit., p. 128-129.
- <sup>110</sup> *Mann - Heinrich Mann, Briefwechsel 1900-1949*, publicado por Hans Wysling, Frankfurt, 1968, p. 103 s.
- <sup>111</sup> Ver Mann, Thomas, “*Lebensabriss*”, op. cit., p. 732-769.
- <sup>112</sup> Ver Rasch, Wolfdietrich, op. cit., 161.
- <sup>113</sup> Mann, Thomas, *Betrachtungen...*, op. cit., p. 86.
- <sup>114</sup> Mann, Thomas, “*Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit. Ansprache an den Bruder*”, in *Neue Rundschau*, 1931 (42), p. 604-612. Citamos de *Thomas Mann-Heinrich Mann, Briefwechsel 1900-1949*, op. cit., p. 133. También se encuentra en *Gesammelte Werke*, op. cit., tomo X, p. 306-315.
- <sup>115</sup> Koppen, Erwin, *Dekadenter Wagnerismus*, Berlin, 1973, p. 66. Sobre el contexto social e histórico ver Wehler, Hans-Ulrich, *Das deutsche Kaiserreich 1871-1918*, Göttingen, 1973, y la literatura allí reseñada. Sobre estética como oposición ver la literatura señalada por Werner, Renate, «*Cultur der Oberfläche*». *Anmerkungen zur Rezeption der Artisten-Metaphysik in frühen Werk Heinrich und Thomas Manns*, in Bauer, Roger (Ed.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt, 1977, p. 609-641.
- <sup>116</sup> Mann, Thomas, *Ansprache zu Heinrich Manns siebzigstem Geburtstag*, in *Thomas Mann - Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*, op. cit., p. 210.
- <sup>117</sup> En una carta dirigida a Bertram el día 21 de Septiembre de 1918, Thomas Mann le dice al primero que ha terminado de leer el libro tres días antes. Le confiesa que la lectura le va proporcionar algunos temas para las próximas novelas, como, por ejemplo la romántica de la

muerte y de la afirmación de la vida en Zauberberg. La carta se encuentra en Mann, Thomas, *Briefe 1889-1936*, editadas por Erika Mann, Frankfurt, 1961, p. 150-153.

<sup>118</sup> Mann, Thomas, *Betrachtungen...*, op. cit., p. 87.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Mann, Thomas, *Vorspruch zu einer musikalischen Nietzsche-Feier*, op. cit., p. 180-184.

<sup>121</sup> Es necesario recordar que la concepción de esta novela trajo consigo una polémica entre los dos hermanos. Tanto Heinrich como Thomas Mann acabarán por separarse definitivamente de Nietzsche tras el comienzo de la era Hitler. Pero ese rechazo hay que entenderlo en el contexto de la experiencia de la barbarie y de la guerra. Aquí nos interesan los años en los que entre estos autores se va conformando una imagen de Nietzsche como educador del siglo XX pero no los errores y fracasos de la historia de Alemania cuyos fundamentos descansan precisamente en la falsificación de la filosofía de Nietzsche.

<sup>122</sup> *Hermann Hesse - Thomas Mann Briefwechsel*, op. cit., p. 101. Citamos de la traducción española, op. cit., p. 44. El 27 de Octubre de 1926 se eligió a 21 escritores para formar parte de la sección literaria de la preussische Akademie der Künste. El día 10 de Noviembre de 1930 Hesse presentó su dimisión del único puesto oficial que había llegado a aceptar en toda su vida como respuesta a una circular con fecha 4 de noviembre del mismo año enviada por el entonces director de las discusiones Wilhelm Schäfer a él y a varios miembros activos del grupo invitándoles a abandonar la institución. A finales de Enero 1931 la presidencia de la sección de Poesía pasó a manos de Heinrich Mann tras la dimisión del propio Schäfer y un grupo de seguidores suyos. La negativa de Hesse de volver a ser miembro de la academia provocó un carta de Thomas Mann a Hermann Hesse fechada en München el 27 de octubre de 1931 cuya respuesta es la que reproducimos aquí. Los términos de la discusión están expuestos en Jens, Inge, *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preussischen Akademie der Künste*, München, 1971.

La fecha señalada por Hesse de 1914 recuerda que en el otoño de ese año 93 famosos científicos e intelectuales alemanes firmaron un manifiesto protestando contra las inculpaciones de una ofensiva militar salvaje que Alemania había infligido a Bélgica.

<sup>123</sup> Mann, Thomas, *Briefe 1889-1936*, op. cit., p. 151.

<sup>124</sup> Mann, Thomas, *“Lebensabriss”*, op. cit., p. 110.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Pütz, Peter, op. cit., p. 246. Pütz remite su tesis a la relativización constante de Thomas Mann, “Deslizamiento entre las fronteras” (p. 247), a la manera ambigua y “sospechosa” de describir los fenómenos naturales. Su reflexión principal gira entorno a Doktor Faustus.



- <sup>128</sup> Hesse, Hermann, *Ein Stückchen Theologie*, in Hermann Hesse, *Gesammelte Schriften*, tomo 7, Suhrkamp Verlag, 1957, p. 388-402.
- <sup>129</sup> Idem, p. 242. Ya en un trabajo anterior *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche un Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*, Bonn, 1963, no tiene en cuenta para nada esta relación entre Nietzsche y Zauberberg. Del mismo modo hace Tuska, John, “*Thomas Mann and Nietzsche. A study in ideas*”, in *German Review*, 1964 (39), p. 81-99, y así muchos otros. La reflexión más extensa sobre el tema la encontramos en Karthaus, Ulrich, “*‘Der Zauberberg’ - ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos)*”, in *DVjs*, 1970 (44”), p. 275-280. Karthaus no admite influencia pero sí paralelismos pero lo remite al conocimiento que Mann tenía de la obra de Bertram sobre Nietzsche más que de la lectura de la obra de éste.
- <sup>130</sup> Los paralelismos entre ese viaje de Castorp y el de Zaratustra los describe exhaustivamente Peter Pütz, op. cit, p. 241.
- <sup>131</sup> *Hermann Hesse - Thomas Mann Briefwechsel*, op. cit., p. 151 de la edición española.
- <sup>132</sup> Mann, Thomas, *Betrachtungen...*, op. cit., p. 86.
- <sup>133</sup> Zweig, Stefan, op. cit., p. 336.
- <sup>134</sup> Kayser, Rudolf, op. cit, p. 42.
- <sup>135</sup> von Sydow, Eckart, “*Der doppelte Ursprung des deutschen Expressionismus*”, in *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 1918/19 (1), p. 228. También in von Sydow, Eckart, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin, 1920.
- <sup>136</sup> Lublinski, Samuel, “*Der Liberalismus und die moderne Literatur*”, in *Die Gesellschaft*, 1899 (153), p. 86.
- <sup>137</sup> Schlaf, Johannes, *Der »Fall« Nietzsche. Eine »Überwindung«*, Leipzig, 1907, p. 4. Para Schlaf los dos grandes textos de Nietzsche son los del primer periodo (p. 10), *Geburt der Tragödie* y *Unzeitgemäßen Betrachtungen*. El primero por su estilo y ritmo gratificadores (p. 17), el segundo porque pone en juego el llamamiento a la juventud contra los filisteos de la educación, representantes del estado actual de la cultura, a través del concepto intempestivo, que propone una meta y muestra el camino para su superación (p. 71).
- <sup>138</sup> Hart, Heinrich, *Wir Westfalen*, in *Gesammelte Werke*, editado por Julius Hart, tomo 3, *Literarische Erinnerungen. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin, 1907, p. 87. Muy significativo para comprender el desarrollo de la defensa de Nietzsche ante la falsificación que llevó a cabo su hermana Elisabeth es un texto de 1915 de Franz Pfemfert “*Die Deutschsprechung Friedrich Nietzsche. Ein Protest*”, in *Die Aktion*, 1915 (5), p. 320-323.
- <sup>139</sup> Hart, Julius, *Zukunftsland*, tomo I, *Der neue Gott*, publicado por E. Diederichs, Florenz und Leipzig, 1899. Ver primera parte de este estudio.
- <sup>140</sup> Landauer, Gustav, “*Der neue Gott*”, in *Die Gesellschaft*, 15.04.1899, p. 119-122, p. 120.

- <sup>141</sup> Pfemfert, Franz, op. cit., p. 320-323. Por supuesto hemos preferido resumir el texto y ahorrar la identificación de cada página de las citas.
- <sup>142</sup> Oscar Levy tomará partido en este asunto en 1919. En un artículo titulado “*Nietzsche im Krieg*”, in *Die Weisen Blätter*, 1919 (6). Precisamente el artículo trataba de defender a Nietzsche de las acusaciones de militarismo de un articulista escocés.
- <sup>143</sup> Hauptmann, Carl, *Aus meinem Tagebuch*, Berlin, 1900, p. 141 s.
- <sup>144</sup> Conrad, Michael Georg, *Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne*, Leipzig, 1902, p. 87.
- <sup>145</sup> Ver Benn, Gottfried, “*Rede auf Heinrich Mann*”, in *Vossische Zeitung*, 1931 (75), también in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, editado por Dieter Wellersdorf, tomo I, *Essays, Reden und Vorträge, Wiesbaden*, 1959, p. 410-418. En la p. 415 leemos que el arte es “la última trascendencia en la gran nada europea...”. Un comentario sobre el tema en Mennemeier, Franz Norbert, *Literatur der Jahrhundertwende II. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, Bern, 1988, p. 166-178. Los intereses de Benn por la obra de Nietzsche son puramente estéticos. Ésta es la conclusión a la que ha llegado Bruno Hillebrand in Gottfried Benn und Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 185-209. Según éste, Nietzsche se le presenta a Gottfried Benn como el anunciador y el gran maestro de la nueva teoría del arte, en esto consiste la influencia de aquél sobre el poeta, sin embargo su filosofía no le interesa apenas. A nosotros nos interesa la “Nietzsche-Rezeption” de Benn sólo por su análisis de la relación Nihilismo-arte.
- <sup>146</sup> Esta es la idea que, según Wolfdietrich Rasch, tenía Thomas Mann sobre la decadencia. Afirmar además que tal posicionamiento proviene directamente de Nietzsche, ver Rasch, Wolfdietrich, op. cit., p. 166.
- <sup>147</sup> Benn, Gottfried, *Der Ptolemäer*, in Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, 1960, tomo II, p. 253. Para la influencia de Nietzsche sobre Benn, ver Hillebrand, Bruno, *Gottfried Benn und Friedrich Nietzsche*, in Hillebrand, Bruno (Ed.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen, 1978, tomo II, p. 185-210.
- <sup>148</sup> Voza, Marco, *Profondità e superficie*, in Bertaglia, Michele (Ed.), *Nietzsche e la cultura contemporanea*, Istituto Gramsci, Venezia, 1982, p. 57-58.
- <sup>149</sup> Corino, Karl, “*Törless ignotus*”, in *Text und Kritik*, (21/22), p. 61.
- <sup>150</sup> Madrigal Devesa, Pedro, *Robert Musil y la crisis del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 21.
- <sup>151</sup> Jakob, Michael, “*«Möglichkeitsinn» und die Philosophie der Möglichkeit*”, in Brokoph-Mauch (Ed.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Tübingen, 1992, p. 16.
- <sup>152</sup> Musil, T, tomo. I, p. 656.
- <sup>153</sup> Recordemos que a Musil le gusta en todas sus obras jugar con esta idea. La prueba la tenemos en que tanto los personajes de la primera novela como los de *Der Mann ohne Eigenschaften*,





edición a cargo de Adolf Frisé, Hamburg, 1952, [Rowohlt Verlag GmbH], son figuras cogidas de la vida real cuya evolución va captando el propio Musil es sus diarios. A veces sólo cambian los nombres, otras algunas letras de éstos, otras sus profesiones, etc. Incluso el personaje de Agathe, el alma gemela de Ulrich, su hermana, tampoco es un personaje completamente inventado. Traducción española de José M. Sáenz, *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 1993. De ahora en adelante citamos como MoE de esta edición.

- <sup>154</sup> En el encabezamiento de sus diarios Musil usa esta misma palabra para definirse a sí mismo: “Monsieur le vivisecteur: yo”.
- <sup>155</sup> Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, traducción española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, (1972) 1986, p, 163-4.
- <sup>156</sup> Venturelli, Aldo, *Nietzsche in Berggasse, 19 e altri studi nietzscheani*, Università degli Studi di Urbino, 1983, p. 125.
- <sup>157</sup> Sobre la formación cultural de Musil ver De Angelis, Enrico, *Robert Musil. Biografía e profilo critico*, Einaudi, Torino, 1982, p. 27 ss., 57 ss.
- <sup>158</sup> Musil, Robert, T, p. 15.
- <sup>159</sup> Idem, p. 21-22.
- <sup>160</sup> Ha sido Gambini, Anna, *Il Raporto tra Robert Musil y Thomas Mann*, Lalli, Firenze, 1989, quien ha demostrado la diferencia de actitud entre el pesimismo de Thomas Mann y el impulso constructivo de Robert Musil, lo cual sitúa a éste dentro de la vanguardia, en la p. 40 leemos “en este constante fluctuar de los valores, de los confines y de los juicios se debe buscar la posibilidad fundamental en toda la obra de Musil de descomponer según infinitas modalidades aquellos elementos que ya forman parte de la realidad, pero que están aprisionadas en soluciones dogmáticas y privadas de cualquier fermento innovador”.
- <sup>161</sup> Musil, T, p. 30.
- <sup>162</sup> Idem, p. 37.
- <sup>163</sup> Idem, p. 23.
- <sup>164</sup> Sobre el tema de la idea de voluntad de poder en Musil ver: Barbera, Sandro / Campioni, Giuliano, *Conoscenza e volontà di potenza nella lettura musiliana di Nietzsche*, in Bertaggia, Michele (Ed.), op. cit.
- <sup>165</sup> Musil, T, p. 36.
- <sup>166</sup> Idem, p. 37.
- <sup>167</sup> Cetti-Marinoni, Bianca, *Le due realtà. Fortuna dell'immaginario nella letteratura tedesca*, Shakespeare & Company, Brescia, 1983, p. 104.
- <sup>168</sup> Madrigal Devesa, Pedro, op. cit., p. 78.

- <sup>169</sup> Venturelli, Aldo, op. cit., p. 149.
- <sup>170</sup> Esta es la tesis mantenida por Seidler, Ingo, “*Das Nietzschebild Robert Musils*”, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1965 (39), p. 329-349. En este sentido Musil podría ser el complemento de Martin Heidegger, muy preocupado por el Nietzsche de la crítica a la metafísica.
- <sup>171</sup> Hilscher, Eberhard, “*Robert Musils Suche nach dem ‘anderen Menschen’*”, en *Literatur und Kritik*, 1972 (7), p. 343.
- <sup>172</sup> Ver Musil, *Gesammelte Werke*, editado por Adolf Frisé, Reinbeck bei Hamburg, 1978, tomo VIII.
- <sup>173</sup> Arntzen, H., *Musil-Kommentar*, München, 1982, p. 44.
- <sup>174</sup> Venturelli, Aldo, op. cit., p. 137.
- <sup>175</sup> Musil, MoE, ver parte primera.
- <sup>176</sup> Musil, T, p. 30-31.
- <sup>177</sup> Venturelli, Aldo, op. cit., p. 150-157.
- <sup>178</sup> Ver T, páginas: 20 (relación Nietzsche-Wagner), 21 (aforismo 84 de Fröhliche Wissenschaft, sobre el origen de la poesía), 23 (aforismo 183 y 228 del mismo texto y Also sprach Zarathustra y Kant), 24 (sobre la Genealogie der Moral), 25 (nuevo orden de la materia), 26 y 27 (intento de conceptualizar la decadencia en la pregunta: ¿debe el arte de una época decadente ser decadente?), 28 (a partir de aquí Musil cita Der Fall Wagner, este material será utilizado para la conformación del personaje de Clarisse. Schopenhauer como filósofo de la decadencia, y ésta como enfermedad), 29 (Metáfora de enfermedad y organismo. Wagner), 32 (Sócrates y la razón), 33 (Mundo verdadero y mundo aparente, cristianismo y Kant. Schopenhauer. Inmoralismo) del cuaderno 4, y 50 (Nietzsche como filósofo de las posibilidades), 51 (concepto de Kritik) del cuaderno 3.
- Sirva esta relación sólo como resumen de las citas donde aparece el nombre de Nietzsche o una cita textual de su obra. En realidad el cuaderno 4 es casi un generalizado parafraseo de los textos del filósofo aquí referidos.
- <sup>179</sup> Musil, Robert, T, tomo I, p. 31-32. Ulrich substituirá su falta de atributos por energía y vehemencia (parte segunda, capítulo 20 de MoE).
- <sup>180</sup> Hillebrand, Bruno, op. cit., p. 41.
- <sup>181</sup> Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956, p. 37. Ver Barbera/Campioni, op. cit., p. 49, para el papel activo de Clarisse y su disolución en lenguaje musical.
- <sup>182</sup> Marcel, Gabriel, “*Le Journal de Robert Musil*”, in *Allemagne d’aujourd’hui*, 1957 (1), p. 7-20.



- 183 Grenzmann, W., «*Der Mann ohne Eigenschaften*». *Zur Problematik der Romangestalt*, in Dinklage, Karl (Ed.), *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg, 1960, p. 67.
- 184 Pike, Burton, Robert Musil. *An Introduction to His Work*, Ithaca, N. Y., 1961, p. 188.
- 185 Kaiser, Ernst/Wilkins, Eithne, *Robert Musil. Eine Einführung in das Werk*, Stuttgart, 1962. No es sólo esta escena lo que malinterpretan los autores, sino también el personaje Moosbrugger (p. 169). Para Kaiser y Wilkins Nietzsche habría influido a Musil durante su juventud pero con el tiempo y la madurez, el escritor habría terminado por separarse definitivamente del filósofo. La tesis que defendemos aquí está avalada por Walter Jens, op. cit., no es Clarisse sino Ulrich la figura que pone en relación Musil con Nietzsche (p. 332).
- 186 Musil, T, p. 271.
- 187 Venturelli, Aldo, op. cit., p. 146. Volverá sobre el tema en el apartado La scimmia di Zarathustra, p. 157-163.
- 188 Un comentario más extenso sobre el papel del asesino Moosbrugger lo encontramos en Reichert, Herbert W., “*Nietzschean influence in Musil’s «Der Mann ohne Eigenschaften»*”, in *The german quarterly*, 1966 (39), p. 19.
- 189 Barbera / Campioni, op. cit., p. 42.
- 190 Ver, Musil, MoE, cap. 77.
- 191 Idem, cap. 95.
- 192 Venturelli, Aldo, op. cit., p. 123.
- 193 Ibídem.
- 194 Reichert, Herbert W., op. cit., p. 14.
- 195 Hilscher, Eberhard, op. cit., p. 343.
- 196 Musil, MoE, p. 708. Y Reichert, op. cit., p. 15.
- 197 Barbera/Campioni, op. cit., p. 43.
- 198 Zweig, Stefan, op. cit., p. 337.
- 199 Reichert, Herbert W., op. cit., p. 12.
- 200 El texto de Reichert carece de una mirada positiva y comprensiva hacia el personaje. Parece con ello dar a entender que se desmarca totalmente del tipo de hombre que se propone no sólo en la novela, sino también en la filosofía de Nietzsche. Presenta a Ulrich como un ser pasivo, despiadado, egoísta y agresivo, y lo compara con el superhombre de Nietzsche (p. 14). Aceptar ese punto de vista sin más es muy peligroso, pues crea en el lector hacia Ulrich y hacia el propio Nietzsche una antipatía que ninguno de los dos tiene merecido al menos desde la perspectiva que nos induce a escribir. Podría ser que Reichert no acepta esa forma de reflexión, o que simplemente ha dejado pasar por alto algún eje de reflexión

- que permitiera ampliar su perspectiva.
- 201 Madrigal Devesa, Pedro, op. cit., p. 49.
- 202 Ver Musil, T, todo el cuaderno V.
- 203 Idem, tomo I, p. 223.
- 204 Venturelli, Aldo, op. cit., p. 149.
- 205 Ver Camus, Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, París, 1951. Camus propone una rebelión más auténtica, no una que lleve a la esclavitud de la realización de un ideal. Esa rebelión es la que se origina mediante un pensamiento y una acción a nivel medio propio y que rechaza la divinidad y el sueño de cualquier absoluto, porque esto lleva siempre a la injusticia. Hay versión española, *El hombre rebelde*, Alianza Editorial, Madrid, 1982 y 1986, traducido por Miguel Salabert.
- 206 Musil, MoE, tomo I, p. 187.
- 207 Idem, tomo III, p. 135.
- 208 von Heydebrand, Renate, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Münster, 1966, p. 11 ss. El texto relaciona a Nietzsche con las reflexiones de Ulrich sobre todo acerca de: El sinsentido de la historia y la impotencia del individuo (p.11 ss), el análisis sobre el origen de las normas fijas y caducas (30 ss), la búsqueda de una nueva moral o un nuevo orden (36 ss), la utopía de la exactitud (p. 59 ss) y el concepto de perspectiva.
- 209 Musil, MoE, tomo III, p. 108.
- 210 *Ibidem*, tomo III, p. 136.
- 211 Olmi, Roberto, *La présence de Nietzsche*, in *L'Herne Robert Musil*, París, 1981, p. 153-166. La última obra que ha tratado esta relación es Dresler-Brumme, Charlotte, *Nietzsches Philosophie in Musils "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Frankfurt/Main, 1987.
- 212 Musil, T, tomo I, p. 56.
- 213 Venturelli, op. cit., p. 132-133.
- 214 *Ibidem*.
- 215 Musil, T, tomo I, 391. Sobre la diferentes utopías de Ulrich ver Reichert, Herbert W., op. cit., y von Heydebrand, Renate, op. cit.
- 216 Musil, MoE, p. 136.
- 217 Reichert, Herbert W., op. cit., p. 13.
- 218 Musil, T, tomo I, p. 392.
- 219 Idem, p. 170.



- 220 von Heydebrand, Renate, op. cit., p. 15.
- 221 Idem, p. 19.
- 222 Idem, sobre todo el cap. *Die Sinnlosigkeit der Geschichte und die Ohnmacht des Einzelnen*, p. 11-19. Von Heydebrand se remite directamente a Nietzsche para explicar el interés que tenía Musil por el tema de la “falsa autenticidad del ser único. Incluso el uso de la estadística en la novela, del caso, del promedio... podrían haber sido llevados al terreno de Nietzsche. Sin embargo, en su comparación, concluye que la hipótesis de probabilidad de Robert Musil es todavía más radical y pesimista que la de Nietzsche, pues la hipótesis de probabilidad del primero quiere anclar los fenómenos sociales en el terreno de lo natural por analogía con los fenómenos de masas de la física.
- 223 Venturelli, Aldo, op. cit., p. 125.
- 224 Barbera/ Campioni, op. cit., p. 42. En las páginas siguientes los autores intentan describir el significado que para Musil tenía el concepto “moral matemática”. Hay que recordar, en cualquier caso, que el proyecto de una nueva moral posee una posible dimensión política. Musil suscribe el programa del Politischer rat geistiger Arbeiter ideado por Kurt Hiller, impensable sin la mediación de Nietzsche. Hiller cita en la revista *Das Ziel* la idea nietzscheana de una aristocracia del espíritu.
- 225 Ver Venturelli, Aldo, op. cit., p. 125-126.
- 226 Barbera/ Campioni, op. cit., p. 47. Marie Louis Roth, Robert Musil. *Ethik und Ästhetik*, Monaco, 1972, ha mostrado que la audacia del pensamiento de Musil consiste precisamente en el intento de subordinar la probabilidad a la lógica, o lo que es lo mismo, unir racionalidad e irracionalidad en un proyecto único de dominar racionalmente el caso (p. 74).
- 227 Venturelli, op. cit., p. 137.
- 228 Idem, p. 125.
- 229 Venturelli, Aldo, op. cit., p. 127-128.
- 230 Vozza, Marco, op. cit., p. 57.
- 231 Musil, MoE., p. 21.
- 232 Musil, T, tomo II, p. 284.
- 233 Musil, *Gesammelte Werke*, op. cit., tomo VIII, p. 1229.
- 234 Musil, T, tomo II, p. 129.
- 235 Heller, Erich, *Nietzsche*, Frankfurt, 1964, p. 69-129. El texto data de principios de los años 50 y provocó una disertación de Fleischer, Margot, *Nietzsche und Rilkes Duineser Elegien*, Köln, 1958, defendiendo esta misma posición.

- <sup>236</sup> Ver Dehn, Fritz, “*Rilke und Nietzsche, Ein Versuch*”, in *Dichtung und Volstum*, 1936 (37), p. 1-22.
- <sup>237</sup> Sobre la discusión acerca de una influencia de Nietzsche sobre Rilke tanto el texto de Heller como el de Dehn no ofrecen suficientes garantías para aceptar ni una ni otra tesis. Sin embargo debemos recordar que estos dos textos no podían conocer el manuscrito de Rilke que contiene las apostillas a *Die Geburt der Tragödie* (se trata de la edición de E.W. Fritsch, Leipzig, 1886). El texto fue publicado por primera vez en 1966 con el título *Marginalien zu Friedrich Nietzsche «Die Geburt der Tragödie»* en el volumen VI de *Sämtliche Werke*, 1966, pp. 1163-1177. Ver Jesi, Furio, “*Le postille di Rilke a «Die Geburt der Tragödie» di Nietzsche*”, in *Nuova Corrente*, 1975-1976 (68-69), p. 493-527. Furio Jesi, “*Rilke, Nietzsche e il nietzscheanesimo del primo '900*” in *Studi Germanici*, 1976 (2-3), pp. 255-296, habla del Nietzsche de Praga como una especie de “fantasma a la moda entre los intelectuales de provincia” (p. 257), y mantiene que el Nietzsche de Rilke es sobretodo el de *Die Geburt der Tragödie* y el de Zaratustra (270).
- La aproximación de Hillebrand en su introducción a los dos volúmenes de *Nietzsche und die deutsche Literatur*, op. cit., publicados por él en 1978 es la más amplia. Para él hay muchos aspectos de la obra de Rilke que se acercan mucho a formulaciones generales de Nietzsche pero indica otras que se alejan tanto como las primeras. Wolfdietrich Rasch, op. cit., titula su capítulo sobre *Rilke Rilkes ‚Duineser Elegien‘ als Dichtung des Untergangs* y recuerda que fueron concebidas en época de depresión tras terminar los cuadernos de Malte Laurids Brigge y ese tono permaneció inscrito en todas ellas. Rasch sólo reconoce influencia de Schopenhauer en las elegías, pero Franz Norbert Mennemeier, op. cit., afirma la influencia de Nietzsche en *Stundenbuch* y del pesimismo heroico de la filosofía de éste, pero sólo como el trasfondo lejano de las *Elegien*, (p. 75-87).
- Irena Frowen, “*Nietzsches Bedeutung für Rilkes frühe Kunstauffassung*”, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 1987 (14), p. 21-34, defiende la importancia de *Geburt der Tragödie* entre otras obras de Nietzsche para la concepción estética del joven Rilke.
- Bernhard Arnold Kruse, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Physiologische Hermeneutik und orpheische Ästhetik in den «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» von Rilke*, Tipografía Ticci Sovicille (SI), 1987/88, recuerda el intenso trabajo de Rilke sobre *Geburt der Tragödie* y defiende la similitud entre los dos pensamientos (p. 341).
- <sup>238</sup> Heller, op. cit., dice incluso que *Florenzer Tagebuch* está escrito para los ojos de Lou (p. 183).
- <sup>239</sup> Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, edición a cargo de Ruth Sieber-Rilke y Carl Sieber, Insel, Leipzig, 1942, p. 102.
- <sup>240</sup> Heller, Erich, *Enterbter Geist*, Suhrkamp S.V., Frankfurt, 1954., p. 184.
- <sup>241</sup> Dehn, Fritz, “*Rilke und Nietzsche*”, op. cit., p. 16.



- 242 Rilke, op. cit., p. 35.
- 243 Idem, p. 46.
- 244 Heller, Erich, op. cit., p. 187.
- 245 Rilke, op. cit., p. 44.
- 246 Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, Leipzig, 1933, p. 166.
- 247 Ibídem.
- 248 Heller, Erich, op. cit., p. 184.
- 249 Rilke, Rainer Maria, *Marginalien zu Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie*, op. cit., p. 1167-1168.
- 250 Rilke, Rainer Maria, *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in Sämtliche Werke*, op. cit., tomo VI, p. 922, que corresponde con la anotación 64.
- 251 Kruse, Bernhard Arnold, op. cit. Nosotros hemos seguido la numeración de las anotaciones propuesta por Kruse en un apartado de su libro. En la versión española, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Madrid, (1981), 1988, traducido por Francisco Ayala, esta anotación se encuentra en la página 157.
- 252 Barjau, Eustaquio, *introducción a Elegías de Duino/Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 10.
- 253 Kruse, op. cit., p. 300.
- 254 Dehn, Fritz, *Rainer Maria Rilke und sein Werk. Eine Deutung*, Leipzig, p. 234.
- 255 Heller, Erich, op. cit., p. 204.
- 256 Peters, H. F., op. cit., p. 477. El texto pretende comparar las vidas de Rilke y Nietzsche remitiéndose a la relación de éstos con los conceptos Patria, Familia y Religión. Peters no pretende sacar conclusiones sobre una influencia del segundo sobre el primero, sino tan sólo paralelismos.
- 257 Rilke, *Briefe 1921/26*, Leipzig, 1939, p. 103.
- 258 Ver Peters, H. F., op. cit, p. 486; y también Heller, Erich, op. cit. Heller sí está dispuesto a mantener una influencia muy clara de Nietzsche sobre las dos grandes obras de Rilke, ver sobre todo p. 204 ss.
- 259 Barjau, Eustaquio, op. cit., p. 36.
- 260 Traducción española de Valverde, José María, op. cit. A partir de ahora citamos directamente de esta traducción.
- 261 Dehn, Fritz, op. cit., En el capítulo 10 de este texto, p. 223-241, encontramos el nombre de Nietzsche asociado al del poeta. La excusa es trazar paralelismos entre los destinos de ambos

creadores sin que se pretenda profundizar en la relación entre ambos.

- 262 Dehn, Fritz, “*Rilke und Nietzsche*”, op. cit., p. 3.
- 263 *Ibidem*.
- 264 Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, op. cit., p. 46-47.
- 265 Rilke, *carta al traductor polaco*, op. cit., p. 19.
- 266 Mason, E. C., *Lebenshaltung und Symbolik bei R. M. Rilke*, Weimar, 1939, p. 9. La misma tesis es mantenida por Werner Guenther en *Weltinnenraum: Die Dichtung Rainer Maria Rilkes* (Bern-Leipzig 1943). Opinión contraria es mantenida por H. F. Peters en su artículo ya citado aquí (p. 481).
- 267 Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, op. cit., p. 68.
- 268 Rilke, *Briefe 1921/26*, op. cit., p. 66.
- 269 Rilke, *carta al traductor polaco*, op. cit., p. 20-21.
- 270 Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, op. cit., p. 36.
- 271 *Idem*, p. 38.
- 272 Rilke, *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*, op. cit., p. 1165.
- 273 Dehn, Fritz, op. cit., p. 15.
- 274 Rilke, *Gedichte*, Leipzig, 1927, p. 255.
- 275 Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, op. cit., p. 44.
- 276 Heller, Erich, op. cit., p. 221.
- 277 Rilke, *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*, op. cit., p. 1163-1177.
- 278 Peters, H. F., op. cit., p. 472.
- 279 *Idem*, p. 473.
- 280 Dehn, Fritz, op. cit., p. 6.
- 281 Rilke, *Tagebücher...*, op. cit., p. 79.
- 282 Sobre la recepción de Nietzsche en Viena ver: Venturelli, Aldo, *Nietzsche in Berggasse*, 19 op. cit.
- 283 Hugo von Hofmannsthal, (Manuscrito) “*Entwurfsblätter zu «Der Tod des Tizian»*”, in *Freies Deutsches Hochstift*, Frankfurt a. Main, 1891.
- 284 Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, Frankfurt a.M., 1946, p. 492.
- 285 Kunne-Ibsch, Elrud, op. cit., p. 20.
- 286 Kayser, Rudolf, op. cit., p. 41 ss.





- 287 Lublinski, Samuel, "*Zehn Jahre nach Nietzsche*", op. cit., p. 354.
- 288 Idem, p. 359.
- 289 Ibídem.
- 290 Idem, p. 367.
- 291 Venturelli, Aldo, op. cit., p. 71.
- 292 Conrad, Michael Georg, *Der Übermensch in der Politik. Betrachtungen über die Reichszustände am Ende des Jahrhunderts*, Stuttgart, 1895.
- 293 Przybyszewski, Stanislaw, *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche*, Berlin, (1892) 1896, p.41-42.
- 294 Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 375-376 (La cursiva es nuestra).
- 295 Servaes, Franz, op. cit., p. 88.
- 296 Idem, p. 327-350.
- 297 Zweig, Stefan, *Der Kampf...*, op. cit., p. 326.
- 298 Idem, p. 340.
- 299 Kayser, Rudolf, op. cit., p. 42.
- 300 Kayser, Rudolf, op. cit., p. 41
- 301 Rasch, Wolfdietrich, op. cit. p. 216.
- 302 Lukács, Georg, *Theorie des Roman*, Neuwied, 1963, p. 32.
- 303 Nicholls, Roger A., "*Heinrich Mann and Nietzsche*", in MLQ, 1960 (21), p. 176.
- 304 Idem, p. 165.
- 305 Werner, Renate, «*Cultur der Oberfläche*». *Zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Mann*, in Bauer, Roger (Ed.), op. cit., p. 623.
- 306 Idem, p. 624
- 307 Mann, Heinrich, *Notiz «Für den Waschlappen»*, in Heinrich Mann. 1871-1950. *Werk und Leben in Dokumenten und Bildern*, Berlin und Weimar, 1971, p. 94 ss.
- 308 Benn, Gottfried, *Akademie-Rede*, in G. B. *Gesammelte Werke*, op. cit., tomo 4, p. 1000.
- 309 Nicholls, Robert A., op. cit., p. 166.
- 310 Idem, p. 168.
- 311 Werner, Renate, op. cit., p. 623.
- 312 Mann, Heinrich, *Die Jagd nach Liebe*, Hamburg, 1970.

- <sup>313</sup> Ibídem., p. 84.
- <sup>314</sup> Idem, p. 85.
- <sup>315</sup> Rasch, Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um 1900*, op. cit., p. 211.
- <sup>316</sup> Ibídem.
- <sup>317</sup> Mann, Heinrich, op. cit., p. 264.
- <sup>318</sup> Vietta / Kemper, op. cit., p. 21.
- <sup>319</sup> Ver idem, cap. 2.6.3. Allí se advierte que este concepto remite a un tipo de prosa que tematiza la problemática de la teoría del conocimiento especialmente, pero que su distinción de otras formas de expresión del nihilismo en el expresionismo es sólo analítica. De la misma manera que sucede con toda la obra de Nietzsche, cuando separamos un tema de otro lo hacemos sólo de forma analítica.
- <sup>320</sup> Ver idem, p. 29.
- <sup>321</sup> Ibídem.
- <sup>322</sup> Huelsenbeck, Richard (Ed.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Reinbeck bei Hamburg, 1964. Precisamente Huelsenbeck había sido el encargado de escribir la introducción al *Dada-Almanach* de 1920, Berlin. Allí cita un texto de *Jenseits von Gut und Böse*, el aforismo 223, donde Nietzsche habla de “El reino de nuestras invenciones y de la risa del futuro”.
- <sup>323</sup> Johst, Hanns, *Der junge Mensch*, München, 1919, p. 16.
- <sup>324</sup> Hiller, Kurt, *Leben gegen die Zeit*, Reinbek bei Hamburg, 1969, p. 8 s.
- <sup>325</sup> Hiller, Kurt, “*Eudämonie und Evolution*”, in *der neue Merkur*, 1920 (4), p. 104.
- <sup>326</sup> Hiller, Kurt, *Die Weisheit der Langweile*, Leipzig, 1913, tomo I, p. 73.
- <sup>327</sup> Hiller, Kurt, “*Philosophie des Ziels*”, in *Das Ziel*, 1916 (1), p. 196.
- <sup>328</sup> Hiller, Kurt, *Die Weisheit...*, op. cit., p. 237.
- <sup>329</sup> Martens, Gunter, *Georg Heym. Dokumente zu seinem Leben und Werk*, publicado por K.L. Schneider y G. Burkhardt, München, 1968, p. 35-82.
- <sup>330</sup> Ver Verra, Valerio, *Nichilismo e Espressionismo*, in Russo, Luigi (Ed.), *L'Espressionismo*, Newton Compton, Roma, 1981 p. 13-29.
- <sup>331</sup> Kafka, Franz, *Sämtliche Erzählungen*, publicación a cargo de Paul Raabe, Frankfurt a. M. und Hamburg, 1970, p. 306. No existe todavía un estudio completo y profundo sobre la relación concreta Kafka-Nietzsche. Nadie puede dudar de que los términos generales de la crítica nietzscheana del conocimiento y sus consecuencias tienen expresión en la obra de Kafka, al menos dentro del contexto general de toda la época.



- <sup>332</sup> Ver Cysarz, Herbert, op. cit., p. 682.
- <sup>333</sup> Blei, Franz, *Erzählung eines Lebens*, Leipzig, 1930, p. 123.
- <sup>334</sup> Lublinski, Samuel, *Der Ausgang der Moderne*, op. cit p. 72.
- <sup>335</sup> Hesse, Hermann, “*Faust und Zarathustra*”, conferencia dada en el Bremer Ortsgruppe des deutschen Monisten-Bundes en Mayo de 1909, Bremen o.J. p. 30.
- <sup>336</sup> Friedlaender, Salomo, *Friedrich Nietzsche* op. cit., p. 9.
- <sup>337</sup> Se trata de una carta a Rudolf Pannwitz del 17.10.1920 escrita por Theodor Däubler, in Zeller, Bernhard, *Expresionismus. Literatur und Kunst 1910-1923*, Marbach a. N. 1960, p. 102 s. Hermann Broch in “*Das Böse im Wertsystem der Kunst*”, in *Neue Rundschau*, 1933 (44), p. 157-191, llamará a esta situación “estadio intermedio del nunca más y el todavía no en el que conviven la incertidumbre del ocaso con la incertidumbre de la búsqueda”, mientras que al momento de la decisión lo llamará “punto de partida para un nuevo espíritu”, *Dichten und Erkennen. Essays*, tomo I, publicación a cargo de Hannah Arendt, Zürich, 1955, p. 313.
- <sup>338</sup> Sternheim, Carl, *Gesamtwerk*, publicado por Wilhelm Emrich, tomo 7, *Frühwerk*, Neuwied, 1967, p. 847, se trata de una carta de 1906.
- <sup>339</sup> Heym, Georg, *Dichtungen und Schriften*, Hamburg und München, 1960 ss., tomo III, p. 139.
- <sup>340</sup> Idem, p. 164.
- <sup>341</sup> Friedlander, Salomo, op. cit., p. 48.
- <sup>342</sup> Heym, Georg, op. cit., tomo III, p. 138, la cita corresponde a una entrada del diario en 1910.
- <sup>343</sup> Idem, p. 44.
- <sup>344</sup> Heym, Georg, *Der Irre*, in op. cit., tomo II, p. 19.
- <sup>345</sup> Ibídem.
- <sup>346</sup> Idem, p. 20.
- <sup>347</sup> Martens, Günther, op. cit., p. 58.
- <sup>348</sup> Vietta / Kemper, op. cit., p. 54.
- <sup>349</sup> Heym Georg, op. cit., tomo III, p. 168. Ha sido últimamente Jean Clair con su *La responsabilità dell’artista. Le avanguardie tra terrore e ragione*, Allemandi & C., Torino, 1998, quien ha abierto una nueva polémica alrededor del papel jugado por los artistas de vanguardia en las vergüenzas de nuestro siglo. Es verdad como mantiene el crítico francés que la vanguardia y sus artistas han tenido mucha responsabilidad en la barbarie de las dos guerras al usar palabras como “Sturm” que tienen dobles significados. No nos interesa

juzgar aquí la acusación de Jean Clair, pues ésta intenta resolver el problema de la “responsabilidad”, es decir sobre acontecimientos posteriores a la intervención de las vanguardias. Pero uno de los ataques más feroces, y justos si queremos ser sinceros, lo dirige contra el expresionismo.

- <sup>350</sup> Heym, Georg, op. cit, tomo I, p. 192.
- <sup>351</sup> Idem, p. 164.
- <sup>352</sup> Idem, p. 438.
- <sup>353</sup> Al comentar estas estrofas Silvio Vietta y Hans-Georg Kemper, op. cit., p. 59, comparan al poeta con el medico de Kafka que como un anciano anda de pueblo en pueblo a través de bosques nevados pero que nunca vuelve a casa, ver Heym, Georg, *Sämtliche Erzählungen*, publicados por Paul Raabe, Frankfurt am Main und Hamburg, 1970, p. 128.
- <sup>354</sup> Heym, Georg, op. cit., p. 408.
- <sup>355</sup> Idem, tomo I, p. 412.
- <sup>356</sup> Idem, tomo II, p. 164.
- <sup>357</sup> Martens, Gunther, op. cit., p. 58.
- <sup>358</sup> Heym, Georg, op. cit., tomo I, p. 346 ss.
- <sup>359</sup> Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg, op. cit., p. 56.
- <sup>360</sup> Martens, Gunter, op. cit., p. 61.
- <sup>361</sup> Heym, Georg, op. cit., tomo II, p. 18.
- <sup>362</sup> Stadler, Ernst, *Dichtungen*, tomo II, p. 104.
- <sup>363</sup> Citado según Thomke, Hellmut, *Hymnische Dichtung im Expressionismus*, Bern und München, 1972, p. 88.
- <sup>364</sup> Stadler, Ernst, op. cit., tomo II, p. 169.
- <sup>365</sup> Martens, Gunter, op. cit., p. 68.
- <sup>366</sup> Stadler, Ernst, op. cit., tomo I, p. 121.
- <sup>367</sup> *Ibidem*.
- <sup>368</sup> Idem, tomo II, p. 10.
- <sup>369</sup> Idem, tomo I, p. 123.
- <sup>370</sup> Martens, Günther, op. cit., p. 72.
- <sup>371</sup> Sternheim, Carl, *Gesamtwerk*, publicación a cargo de Wilhelm Emrich, Berlin, 1963-1970, tomo VI, p. 125.



- <sup>372</sup> Ibídem, tomo IV, p. 199.
- <sup>373</sup> Reichert, Herbert W., “Nietzsche und Carl Sternheim”, in *Nietzsche Studien*, 1972 (1), p. 338. Fue Ludwig Marcuse in *Das expresionistische Drama*, in *Literaturgeschichte der Gegenwart*, tomo II, Berlin, 1925, p. 149-150, el primero que constató una relación entre Sternheim y Nietzsche. Diez años después fue Wolfgang Paulsen el que ratificó la teoría de una posible influencia in *Expresionismus und Aktivismus*, Bern und Leipzig, 1935, p. 76, pero se arrepintió en 1956 después de haber profundizado mucho en sus estudios sobre Sternheim in “*Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus*”, in *Akzente*, München año 3 (1956), p. 278, aunque 4 años más tarde sorprendió a todos con una nueva teoría acerca de la forma de influencia de Nietzsche sobre algunos expresionistas y que ahora llamó “osmosis”, Georg Kaiser. *Die Perspektiven seines Werkes*, Tübingen, 1960, p. 104. Wolfgang Wendler con su libro *Carl Sternheim*, Frankfurt a. M., 1966, aportó nuevos materiales, pero nunca se separó de las cautelas de Paulsen. Herbert W. Reichert, sin embargo, aboga abiertamente por tratar a Sternheim como “Nietzsche-Anhänger” (p. 335), tesis que vamos a aceptar aquí por varias razones que exponemos en el texto.
- <sup>374</sup> Sternheim, Carl, *Gesamtwerk*, op. cit., tomo VI, p. 189.
- <sup>375</sup> Idem, p. 140.
- <sup>376</sup> Idem, p. 194.
- <sup>377</sup> Idem, p. 197.
- <sup>378</sup> Idem, tomo I.
- <sup>379</sup> Idem. Me remito necesariamente al artículo de Reichert, Herbert W., op. cit. Está claro que Sternheim se distancia mucho de Nietzsche en la obra, como sucede a muchos en los años posteriores al conflicto bélico europeo. Sin embargo, no podemos olvidar que ese distanciamiento viene provocado por un enfrentamiento directo con el pensamiento de Nietzsche así como por el gran valor que el expresionista otorga al filósofo. Por eso hablamos de afirmación de Nietzsche por parte de Sternheim.
- <sup>380</sup> Idem, tomo VI, p. 484.
- <sup>381</sup> Idem, tomo VII, p. 847.
- <sup>382</sup> Idem, tomo VII, p. 848.
- <sup>383</sup> Reichert, Herbert W., op. cit., p. 352.
- <sup>384</sup> Podríamos también poner como ejemplo el drama *Von morgens bis mitternachts*, publicación a cargo de Walter Huder, Reclam, Stuttgart, 1965, y al personaje central de ésta, Kassierer, cuyas acciones y pensamientos son muy próximos al héroe de la obra que vamos a tratar.).
- <sup>385</sup> Lämmert, *Das expresionistische Verkündigungsdrama*, in Steffen, Hans (Ed.), *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, Göttingen, 1965, p. 148.

- 386 Kaiser, Georg, *Werke in 6 Bänden*, publicado por Huder, W., Berlin, 1970 ss., tomo II, p. 105 y 107.
- 387 Martens, Günther, op. cit., p. 74.
- 388 Kaiser, Georg, *Werke in 6 Bänden*, publicado por W. Huder, Berlin, 1970 ss., tomo II, p. 39.
- 389 Idem, p. 122 y 125.
- 390 Idem, p. 128.
- 391 Martens, Gunter, op. cit., p. 61.
- 392 Idem, p. 76.
- 393 Kayser, Georg, op. cit., tomo IV, p. 573.
- 394 Idem, p. 142.
- 395 Stadler, Ernst, op. cit., tomo II, p. 125.
- 396 Martens, Günther, op. cit., p. 77.
- 397 Huelsenbeck, Richard, *Dada-Almanach*, Berlin, 1920, p. 8.
- 398 Gräfin zu Reventlow, Franziska, *Ellen Olestjerne*, op. cit, p. 575.
- 399 Para Carl Sternheim el descubrimiento más grande de Nietzsche es: “que lo fuerte es para él lo más bello”, según dice en una carta de Noviembre de 1906, ver *Gesamtwerk*, op. cit., p. 847 s.
- 400 Zweig, Arnold, *carta a Sigmund Freud del 02/12/1930*, in Sigmund Freud / Arnold Zweig, *Briefwechsel*, Frankfurt, 1968, p. 35.
- 401 Pannwitz, Rudolf, *Einführung in Nietzsche*, München, 1920, p. 1.
- 402 Idem, p. 2.
- 403 Idem, p. 4.
- 404 Mann, Thomas, *Rede zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches am 15. 10. 1924*, in *Ariadne. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*, 1925, p. 122-126. Citamos de *Gesammelte Werke*, op. cit., tomo X, *Reden und Aufsätze 2*, p. 182.
- 405 ibídem.
- 406 Pinthus, Kurt (Ed.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, 1919., p. 224.



#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Il caso Nietzsche*, publicado por Marino Freschi, libreria del Convegno di Maria Rivaroli Lombardini, Cremona, 1973 (Actas del convenio de Cremona 31 mayo y 1 junio de 1972).
- AA.VV., *Musil*, nº monográfico de *Cultura tedesca*, 1995, Donzelli, Roma.
- Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956, (ver “Musil, Thomas Mann und Nietzsche”, p. 35-40)
- *Gottfried Benn. Das Problem der Geschichte*, Pfullingen, 1963, p. 8 s., 15, 24-27, 42 s.
- De Angelis, E., *Robert Musil*, Einaudi, Torino, 1982.
- Antz, Thomas (Ed.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen-Literatur, 1910-1920*, Stuttgart, 1982.
- Arntzen, H., *Musil-Kommentar*, München, 1982.
- Banuls, André, *Thomas Mann und sein Bruder Heinrich, «eine repräsentative Gegensätzlichkeit»*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1968, p. 59 s., 65-72, 74 s., 118 s.
- *Heinrich Mann*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1970, p. 32, 35, 39, 50, 53 s., 56, 61 s., 71, 85, 95, 117, 158, 177 s.
- Baroni, C., *Nietzsche éducateur. De l'homme au surhomme*, Paris, 1961.
- Bataille, Georges, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, (1945) Paris, Gallimard, 1967.
- Baumer, Franz, *Hermann Hesse*, Berlin, 1959, p. 34 s., 56, 57
- Bausinger, Wilhelm, *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Reinbek bei Hamburg, 1964, p. 590-596.

- Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, 4 tomos, publicado por Dieter Wellershoff, Wiesbaden, 1958 ss.
- (Ed.), *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, München, 1962.
- Berg, Leo, *Der Übermensch in der modernen Litteratur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Paris, Leipzig, München, 1897
- Berghahn, Wilfried, *Robert Musil*, Reinbek b. Hamburg, 1963, p. 40 s.
- Bergsten, Gunilla, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Lund, 1963 (Ver: Nietzsche und die geniale Krankheit, p. 68-77).
- Bertaglia, Michele, (Ed.), *Nietzsche e la cultura contemporanea*, Istituto Gramsci, Venezia, 1982.
- Bertram, Ernst, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin, 1918.
- Böckmann, Paul, “Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur”, in *DVjs* 27, 1953, p. 77-101.
- Broch, Hermann, *Dichten und Erkennen. Essays*, publicación a cargo de Hannah Arendt, Zürich, 1955.
- Brokoph-Mauch (Ed.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Tübingen, 1992.
- Cacciari, Massimo, *Krisis, Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, 1976.
- Chardin, Philippe, *Musil et la littérature européenne*, PUF, Paris, 1998.
- Chiarini, Paolo, *Caos e Geometria. Per un registro delle poetiche espressioniste*, Firenze, 1964
- Colli, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, Milano, 1974.
- *Scritti su Nietzsche*, Milano, 1980
- Cysarz, Herbert, “Friedrich Nietzsche in den wandlungen der Mit- und Nachwelt”, in *DVjs*, 4 1926, p. 676-695.
- Deesz, G., *Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland*, Bonn, 1933.
- Dehn, Fritz, “*Rilke und Nietzsche*”, in *Dichtung und Volkstum*, 37, 1936, p. 1-22.
- Destro, Alberto, *Le «Duineser Elegien» e la poesia di R.M. Rilke*, Roma, 1970, p. 89-95, 113-14.
- Dierks, Manfred, *Studien zu Mytbos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern, München, 1972.





- Dresler-Brumme, Charlotte, *Nietzsches Philosophie in Musils "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Frankfurt/Main, 1987.
- Edschmith, Kasimir (Ed.), *Briefe des Expressionisten*, Frankfurt/M. u. Berlin, 1964.
- Egger, Eugen, *Ein Weg am dem Chaos*, Olten, 1951, (Ver: "Nietzsche -Ein Beitrag zur Erneuerung Deutschlands", p. 13-16).
- Ehrentreich, Alfred, "*Wandlungen des Nietzsche-Bildes in den letzten Jahrzehnten*", in *Sammlung*, 6, 1951.
- Eloesser, Arthur, *Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk*, Berlin, 1925, p. 81 s., 107 s.
- *Die deutsche Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart*, Berlin, 1931, p. 422 s., 486-490.
- Esselborn, Karl G., *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München, 1969, (ver: "Nietzsche", p. 45 s; "Dionysische Tragödie", p. 248-257).
- Eykman, Christoph, *Geschichtspessimismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bern und München, 1970.
- *Denk- und Stilformen des Expressionismus*, München, 1974.
- Ferraris, Maurizio, *Nietzsche e la filosofia del novecento*, Bompiani. Milano, 1989.
- Figl, J., *Interpretation als philosophisches Prinzip*, Berlin, 1982.
- Fleischer, Margot, *Nietzsche und Rilkes Duineser Elegien*, Köln, 1958.
- González de la Aleja Barberán, Enrique, *La recepción de Nietzsche en la literatura alemana*, Diputación de Albacete, 2000.
- Gründer, Karlfried, *Der Streit um Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Hildesheim, 1969.
- Gundolf, Friedrich, *George*, Berlin, 1920, p. 49.
- Habermas, Jürgen, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.
- Hahn, Manfred, *Das Werk Heinrich Manns von den Anfängen bis zum «Untertan» 1885-1914*, parte I: 1885-1907, Leipzig, 1965.
- Heller, Erich, *Nietzsche*, Frankfurt, 1964, p. 69-129
- *Nirgends wird Welt sein als innen. Versuche über Rilke*, Frankfurt, 1975, p. 71-120.
- *Enterbter Geist*, Suhrkamp S.V., Frankfurt, 1954.

- Herden, Werner, *Geist und Macht. Heinrich Manns Weg an die Seite der Arbeiterklasse*, Berlin und Weimar, 1971, p. 250-262, 316 ss.
- Hesse, Hermann, *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*, Frankfurt, 1970.
- Hermann Hesse - Thomas Mann Briefwechsel, Shurkamp Verlag/Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1968.
- Heydebrand, Renate von, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Münster, 1966, p. 11 s., 16 s., 30 s., 38 s., 59 s.
- Heym, Georg, *Gesammelte Gedichte*, publicado por Carl Seelig, Zürich, 1947.  
- *Dichtungen und Schriften*, Hamburg und München, 1960 ss.
- Hickman, Hannah, *Robert Musil and the culture of Vienna*, Croom Helm, London & Sidney, 1984
- Hillebrand, Bruno (Ed.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen, 1978.
- Hiller, Kurt (Ed.), *Das Ziel. Aufrufe zu tätigem Geist*, München und Berlin, 1916 ss.
- Hilscher, Eberhard, "Robert Musils Suche nach dem «anderen Menschen», in "Literatur und Kritik" 7, 1972.
- Hof, Walter, *Der Weg zum heroischen Realismus. Pessimismus und Nihilismus in der deutschen Literatur von Hamerling bis Benn*, Bebenhausen, 1975.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, edición a cargo de Herbert Steiner, Frankfurt, 1955.
- Hohendahl, Peter Uwe, *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama*, Heidelberg, 1967, p. 46-49, 154 s., 228, 264-268.
- Jacob, Gerhard, *Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Décadence*, München, 1926, Leipzig, 1927.
- Jaspers, Karl, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin, 1936.
- Jens, Inge, *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preussischen Akademier der Künste*, München, 1971.
- Jens, Inge und Walter, *Das Altertum und jedes neue Gute*, publicado por Konrad Gaiser, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1970, p. 272 s.
- Jesi, Furio, *Introduzione a R.M. Rilke, I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, 1974.  
- "Rilke, Nietzsche e il nietzscheanesimo del primo '900", in "Studi Germanici" 2-3, 1976.



- *Esoterismo e linguaggio mitologico*. Studi su R.M. Rilke, Messina-Firenze, 1976.
- Kaiser, Ernst/Wilkins, Eithne, *Robert Musil. Eine Einführung in das Werk*, Stuttgart, 1962.
- Kaiser, Georg, *Werke in 6 Bänden*, publicado por W. Huder, Berlin. - *Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*, publicado por Walter Huder, Köln/Berlin, 1966.
- Kaufmann, Hans, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Berlin und Weimar, 1969, p. 38-44, 72, 89, 91, 148, 292.
- *Geschichte der Deutschen Literatur*, Berlin, 1985
- Kaufmann, Walter, *The Owl and the Nightingale. From Shakespeare To Existentialism*, London, 1959, p. 219-238.
- *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, N. J., 1950.
- Kaulbach, F., *Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie*, Köln.
- Keller, Ernst, *Der unpolitische Deutsche. Eine Studie zu den «Betrachtungen eines Unpolitischen» von Thomas Mann*, Bern und München, 1965, p. 69-74, 102-106, 113 s., 179 s., 182 s., 184.
- König, Hanno, *Heinrich Mann. Dichter und Moralist*, Tübingen, 1972, p. 120-132.
- Kohn, Hans, *The Mind of Germany. The Education of a Nation* London, 1961.
- Koppen, Erwin, *Thomas Mann und die Tradition*, publicado por Peter Pütz, Frankfurt, 1971, p. 201-224.
- *Dekadenter Wagnerismus*, Berlin, 1973.
- Kruse, Bernard Arnold, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Physiologische Hermeneutik und orpheische Ästhetik in den «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» von Rilke*, Tipografia Ticci Sovicille (SI), 1987/88.
- Kunne-Ibsch, Elrud, *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1971.
- Kurzke, Hermann, *Thomas-Mann-Forschung, 1969-, 1976. Ein kritischer Bericht*, Frankfurt, 1977.
- Lämmert, Eberhard, in *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. publicado por H. Steffen, Göttingen, 1965.
- / Cusatelli, Giorgio (Ed.), *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, Olscki, Firenze, 1995

Landfried, Klaus, *Stefan George - Politik des Unpolitischen*, Heidelberg, 1975, p., 194 s., 224.

Landsberg, Hans, *Friedrich Nietzsche und die deutsche Literatur*, Leipzig, 1902.

Löwith, Karl, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*, Zürich, New York, 1941, p. 352 s., 394-397.

Loose, Gerhard, *Die Ästhetik Gottfried Benns*, Frankfurt, 1961, p. 1-32 5

Lukács, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin, 1953

- *Theorie des Romans*, Neuwied, 1963

- *Von Nietzsche zu Hitler oder der Irrationalismus in der deutschen Politik*, Frankfurt/M, 1966.

Madrigal Devesa, Pedro, *Robert Musil y la crisis del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 21.

Mann, Heinrich, *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*, Berlin, 1903, Hamburg und Düsseldorf, 1969 [Aufbau-Verlag. Todos los derechos para la República federal alemana a favor de Claasen-Verlag GmbH, 1976].

- *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, edición a cargo de Alfred Kantrowicz, Berlin, 1955.

- *Nietzsche* (1938), Aufbau, Berlin, 1992.

Mann, Thomas, *Leiden und Größe der Meister*, Berlin, 1935.

- *A Sketch of My Life*, New York, Alfred Knopf, 1960.

- *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1960.

- *Briefe 1889-1956*, edición a cargo de Erika Mann, Frankfurt, 1961.

- *Thomas Mann-Heinrich Mann, Briefwechsel, 1900-1949*, publicado por Hans Wysling, Frankfurt, 1968.

Marcel, Gabriel, *Thomas Mann et Nietzsche, in Hommage de la France A Thomas Mann*, Paris, 1955, p. 41-47.

Martens, Gunter, *Georg Heym. Dokumente zu seinem Leben und Werk*, publicado por K.L. Schneider y G. Burkhardt, München, 1968.

- *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971.



- Martini, Fritz, *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart, 1954, 1961, p. 468-517.
- (Ed.), *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, 1971.
- Masini, Ferruccio, *Gottfried Benn e il Mito del Nichilismo*, Padova, 1968 (Ver: "Benn e Nietzsche", p. 106-114)
- *Lo scriba del caos*, Bologna, 1978.
- Mason, Eudo C., *Lebenshaltung und Symbolik bei R. M. Rilke*, Weimar, 1939.
- *Rilke*, Oliver and Boyd, 1963
- Matthias, Klaus, *Heinrich Mann 1871/1971. Bestandsaufnahme u. Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich Mann-Tagung in Lübeck, München*, 1973, p. 280-307.
- Mautz, Kurt, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*, Frankfurt und Bonn, 1961.
- Mayer, Hans, *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin, 1950, p. 41 s., 83 s., 91 s., 156 s., 227 s., 234 s., 267 s., 322-331, 411.
- Mc Grath, William J. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven and London, 1974.
- Meadows, Donald F., *Hermann Hesse und Nietzsche*, Univ. of California, Berkeley, 1971.
- Mennemeier, Franz Norbert, *Literatur der Jahrhundertwende II. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, Bern, 1988
- Meyer-Wendt, H. Jürgen, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg, 1973
- Mileck, Joseph, *Hermann Hesse. Biography and Bibliography*, 2 tomos, Berkeley, Los Angeles, London, 1977.
- Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1971.
- Müller, Gerd, *Dichtung und Wissenschaft, Studien zu Robert Musils Romanen «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß» und «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Uppsala, 1971, (ver: "Der Einfluß Nietzsches", p. 165-182).
- Müller, Götz, *Ideologiekritik und Metasprache in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, München und Salzburg, 1972, (ver: "Walters krankes Klavierspiel", "Nietzsche contra Wagner", p. 16-31, y "Nietzsche-Parodie", p. 123-126).
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Tomo I, Berlin, 1930, Tomo II, Berlin, 1933. Reedición a cargo de Adolf Frisé, Hamburg, 1952, [Rowohlt Verlag GmbH].

- *Gesammelte Werke*, 9 tomos, editado por Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978.
  - *Tagebücher*, 2 tomos, editado por Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1976.
  - *Briefe, 1901-1940*, 2 tomos, editado por Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1981.
- Nicholls, Roger A., *Nietzsche in the early work of Thomas Mann*, Berkeley, Los Angeles, 1955.
- Nolte, Ernst, *Nietzsche e il nietzscheanesimo*, Sansoni, 1991, p. 279-300.
- Olmi, Roberto, *L'Herne Robert Musil*, Paris, 1981, p. 153-166.
- Paulsen, Wolfgang, *Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung*, Bern, 1954, p. 41 s., 44 s., 49, 73-87.
- *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*, Tübingen, 1960, p. 101, 103-108, 120.
- Penzo, Giorgio, *Nietzsche e il nazismo*, Milano, Rusconi, 1997
- Peters, F. G., *Musil and Nietzsche: a literary study of a philosophical relationship*, Univ. of Cambridge, 1972.
- Philippi, (Barron), Joëlle, *Das Nietzsche-Bild in der deutschen Zeitschriftenpresse der Jahrhundertwende*, Saarbrücken, 1970, Univ. d. Saarlandes, 1970.
- Pike, Burton, Robert Musil. *An Introduction to His Work*, Ithaca, N. Y., 1961
- Pinthus, Kurt (Ed.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, 1919.
- Pörtner, Paul (Ed.), *Literaturrevolution, 1910-1925. Manifeste, Dokumente, Programme*, Neuwied, 1960.
- Pütz, Peter, *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*, Bonn, 1963, 1975.
- *Friedrich Nietzsche*, Stuttgart, 1967, 1975.
  - (Ed.), *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt, 1971, p. 225-249. También in *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, publicado por Hans Steffen, Göttingen, 1974, p. 91-114.
- Raabe, Paul (Ed.), *Expressionismus. Literatur und Kunst, 1910-1923. Katalog der Maarbacher Ausstellung*, Stuttgart, 1960.



- (Ed.), *Expresionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München, 1965
- (Ed.), *Expresionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*, Olten und Freiburg, 1965.
- Rasch, Wolfdietrich, *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart, 1967.
- *Die literarische Décadence um, 1900*, C.H. Beck, München, 1986.
- Reed, T. J., “«Geist und Kunst». Thomas Mann’s Abandoned Essay on Literature”, in “Oxford German Studies” 1, 1966, p. 53-101.
- *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford, 1974.
- Rehder, Helmut, “Nietzsche and his place in German literature. 1844-1944”, in *Monatshefte*, 36 1944, p. 425-445.
- Reichert, Herbert W., “Nietzschean influence in Musil’s *Der Mann ohne Eigenschaften*”, in *GQ*, 59 1966, p. 12-28.
- *The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse*, Michigan, 1972.
- *Friedrich Nietzsche’s Impact on Modern German Literature. 5 Essays*, Chapel Hill, 1975.
- Reiter Udo, *Jakob van Hoddis. Leben und lyrisches Werk*, Göppingen, 1970, p. 74-82.
- Reso, Martin (Ed.), *Expresionismus. Lyrik*, Berlin y Weimar, 1969.
- Ries, Wiebrecht, *Grundzüge des Nietzsche-Verständnisses in der Deutung seiner Philosophie. Zur Geschichte der Nietzsche-Literatur in Deutschland (1931-1963)*, Heidelberg, 1967 (ver: “Das Nietzschebild Robert Musils, p. 60-69).
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, publicado por el Rilke Archiv en colaboración con Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt, 1955-1966.
- *Tagebücher aus der Frühzeit*, edición a cargo de Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig, 1942.
- *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, publicadas por Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig, 1939.
- Rölleke, Heinz, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, Berlin, 1966 (ver: “Friedrich Nietzsche”, p. 28-31).
- Rose, Ernst, *Faith from the Abyss. Hermann Hesse’s Way from Romanticism to Modernity*, London, 1966, p. 57-60.

- Rosteutscher, J. H. W., *Die Wiederkunft des Dionyso. Der naturmystische Irrationalismus in Deutschland*, Bern, 1947.
- Roth, Marie Louis, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik*, Monaco, 1972.
- Rothe, Wolfgang (Ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern u. München, 1969.
- (Ed.), *Der Aktivismus, 1915-1920*, München, 1969.
- Scherrer, Paul / Hans Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern und München, 1967.
- Schmidt, Gérard, *Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann*, Wiesbaden, Frankfurt, 1972, (ver: "Nietzsche", p. 33-37, "Nietzsche und Goethe", p. 38 s.)
- Schöpker, Heinz Friedrich, *Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken*, Bonn, 1960 (ver: "H. Mann und das apollinische Prinzip Nietzsches" p. 21-25, "H. Mann und das dionysische Prinzip Nietzsches", p. 26 s., "H. Manns Violante von Assy und Nietzsches Übermensch", p. 94-97).
- Simmel, Georg, *Schopenhauer und Nietzsche*, Dunker, Leipzig, 1907.
- Sokel, Walter H., *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, München, 1960, 1970.
- Specht, Georg, *Das Problem der Macht bei Heinnch Mann*, Freiburg i. B., 1954.
- Stadler, Ernst, *Dichtungen. Gedichte und Übertragungen*, publicado por Karl Ludwig Schneider, tomo 2, Hamburg, 1954.
- Steffen, Hans (Ed.), *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, Göttingen, 1965.
- Steffens, Wilhelm, *Georg Kaiser*, Velber b. Hannover, 1969., p. 41, 46, 50, 59, 62, 66, 72 s., 82, 108.
- Sternheim, Karl, *Gesamtwerk*, publicación a cargo de Wilhelm Emrich, Neuwied/Berlin, 1963-1970.
- Tarot, Rolf, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen, 1970, p. 69 s., 79 s., 129 , 148.
- Thomas, R. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature, and the Theatre (1910-1924)*, Cambridge, 1939, p., 19-37.
- Thomke, Hellmut, *Hymnische Dichtung im Expressionismus*, Bern und München, 1972, p. 11, 17, 19, 21, 24 s., 33, 40, 43, 70, 88 s., 91, 101, 107, 170, 190, 242, 281, 296.





- Vattimo, Gianni, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, 1974.
- *La fine della modernità*, Torino, 1985.
  - *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger i la hermeneutica*, Milano, 1989.
- Venturelli, Aldo, *Nietzsche in Berggasse, 19 e altri studi nietzscheani*, Università degli Studi di Urbino, 1983.
- Vietta, Silvio/Kemper Hans-Georg, *Expresionismus*, München, 1990.
- Vietta, Silvio (Ed.), *Die Lyrik des Expressionismus*, Tübingen, 1975.
- Vitiello, Vizenzo, *Utopia del nichilismo. Tra Nietzsche e Heidegger*, Napoli, 1983.
- Walter, Rudolf, *Nietzsche - Jugendstil - H. Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende*, München, 1976.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism*, T. IV, The Later Nineteenth Century, New Haven and London, 1965
- Wellershoff, Dieter, *Untersuchungen über Weltanschauung und Sprachstil Gottfried Benns*, Bonn, 1952, p. 46-50.
- *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes*, Köln, Berlin, 1958, p.68 s., 141 s., 218, 228.
- Werner, Renate, *Skeptizismus, Asthetizismus, Aktivismu Der frühe Heinrich Mann*, Düsseldorf, 1972
- *Heinrich Mann: Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*, München, 1976, p. 90-93, 132 s., 138 s.
- Wirtz, Ursula, *Die Sprachstruktur Gottfried Benn Ein Vergleich mit Nietzsche*, Göppingen und München, 1971.
- Wunberg, Gotthart, *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1965, p. 23 s., 86 s., 88, 97, 102.





### ***Enrique González de la Aleja Barberán***

Nació en Albacete el 18 de agosto de 1967.

Cursó estudios de doctorado entre 1989 y 1991 en la recién reunificada República Federal Alemana (Trier y Jena).

Se doctoró en Filosofía en la Universidad de Murcia en 1997, con una tesis sobre Nietzsche y la literatura alemana. De aquella investigación han surgido sus dos primeras obras: *La recepción de Nietzsche en la literatura alemana* (Diputación de Albacete, 2000) y este mismo ensayo.

Entre 1998 y 2000 ha sido alumno de la Scuola Internazionale di Alti Studi Scienze della Cultura en Módena (Italia) donde ha continuado investigando sobre la literatura alemana de vanguardia.

Actualmente colabora con varias revistas de arte y cultura, habiendo ampliado sus análisis a otros espacios artísticos.

El interés fundamental que ha movido al autor ha sido responder a la pregunta: ¿Qué sucedió en aquellos primeros años del siglo XX cuando se constató la inexorable muerte de Dios?

### ***De la muerte de Dios a la apo- teosis de la Vida***

es un ejercicio interpretativo que quiere iluminar la misteriosa relación entre filosofía y literatura partiendo de la tesis de que la influencia de Nietzsche sobre aquella generación de escritores revolucionó las categorías del arte.

Hugo Ball dijo, en la segunda década del siglo XX, que hay tres cosas que dan un nuevo rostro al arte de la época: la disolución del átomo en la ciencia, la visión de la masa de población en la Europa actual y antes que estas, “la completa desdiosización del mundo en la filosofía crítica”. Este último fenómeno es al que se dedica gran parte de este estudio, aunque es realmente difícil pensar que los tres no vayan unidos por un nexo esencial. El autor pretende sobre todo crear una visión de conjunto de lo que pasa entre aquellos que tenían en sus manos el sistema de representación literaria de la época. Y no está de más recordar que entre ellos vivía un fantasma que todo lo cambiaba; era la sombra del pensamiento de Friedrich Nietzsche: Diagnosticador y psicólogo de la decadencia, pero también defensor radical de la vida.



DIPUTACIÓN DE ALBACETE

[www.dipualba.es/publicaciones](http://www.dipualba.es/publicaciones)

De la Muerte de Dios a la apoteosis de la Vida

*Enrique González de la Aleja Barberán*

# BIBLIOTECA DE AUTORES ACTUALES

LOMO