



# EL PRELUDIO DE LA GUERRA EN TRES NOVELAS ALEMANAS: LA LITERATURA COMO AVISADORA DEL FUEGO

Manuel Silva Rodríguez  
Profesor asociado  
Escuela de Comunicación Social  
Universidad del Valle  
manuel.silva@correounivalle.edu.co

---

## **Resumen:**

Este texto compara tres novelas escritas en el periodo de Entreguerras en Alemania. A partir de una idea expuesta por Walter Benjamin en aquella época, según la cual la producción intelectual debería advertir acerca del rumbo que toma la historia, el artículo muestra cómo la ficción literaria leyó su presente y avisó sobre la pérdida de sentido en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial.

**Palabras Clave:** Literatura alemana, modernidad, Nacionalsocialismo, República de Weimar, teoría crítica, Walter Benjamin.

## **Abstract:**

This text compares three novels of the Between-wars period in Germany. Beginning with an idea of Walter Benjamin of that epoch, who says that the intellectual production should to warn about the course of the History, this article shows how the literary fiction interpreted that present and warned about the losing of sense in the previous years to the World Second War.

**Keywords:** German literature, modernity, Nationalsocialism, Weimar Republic, critic theory, Walter Benjamin.

Es decir, como más adelante Adorno y Horkheimer ahondarían en ello, el pensador apreciaba que la propia civilización occidental había incubado en su seno unas tendencias tan contradictorias que entonces hacían predecir que ella se exponía al riesgo de autoaniquilarse. Bien fuese por la polarización insuperable o por el predominio absoluto de una sola fuerza, ciertos tipos de relaciones sociales que se habían construido y tomado como logros de la civilización marchaban, a juicio del filósofo, hacia un callejón sin salida. O cabalgaban hacia la destrucción, como años más tarde lo diría con toda claridad en sus *Tesis* sobre la historia. Por este motivo, en la década del veinte Benjamin afirmaba que “la respuesta [a tal pregunta] decidirá sobre la pervivencia o el final de una evolución cultural de tres milenios”, y advertía que “es preciso cortar la mecha encendida antes de que la chispa llegue a la dinamita” (1987: 64). Así, de manera clara y directa, Benjamin escribía como un *avisador de incendios*.

A partir de este argumento de Benjamin se podría decir que el filósofo observaba el trabajo intelectual como una interpretación de la actualidad en relación con el pasado y con el futuro. Esta manera de ver la labor del intelectual supone que la cualidad de pensar desde su tiempo y en perspectiva se hace extensiva a cualquier área de la producción espiritual. Resulta válido, por lo tanto, localizar el arte en la posición del *avisador de incendios*. Tal postura coincide, por demás, con una idea clásica, quizás planteada por primera vez en Aristóteles<sup>2</sup>, que dice que el arte del poeta habla de lo que puede ser. Este planteamiento guarda el sentido de una atribución que, con justicia, se le concede al arte: su capacidad para leer las tensiones y fisuras del presente y, en consecuencia, intuir un futuro. Este rasgo de la producción artística no ha estado ausente en las mayores épocas de crisis. Todo lo contrario, tal vez gracias a que el ámbito estético se bate por un resto de autonomía y a que en su quehacer puede tomar distancia del orden práctico y desbordarlo.

Es el caso de la posición que el arte, y en particular la literatura, ocupó en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Precisamente, en su función de *avisador de incendios* Benjamin no sólo percibió una situación presente sino que, dirigiendo la vista más allá de lo inmediato, también advirtió sobre la devastación que podría devenir y reflexionó acerca de la forma como se podría evitar el desastre.

Por consiguiente, en este escrito me propongo identificar de qué manera una muestra de la literatura de Entreguerras leyó su presente. Gracias a la perspectiva que los acontecimientos les otorgan, estas obras presintieron la irracionalidad organizada que luego se propagó. Asimismo, aquí intento mostrar cómo sus planteamientos dialogan con ciertas interpretaciones filosóficas de los hechos registrados en aquel mismo periodo. No se trata, sin embargo, de buscar o forzar pronósticos sobre la magnitud del desastre que significa la Segunda Guerra Mundial. Más bien es el intento, como dice Enzo Traverso, de ver que tal vez

sin poder imaginar el desgarramiento de la historia que lleva el nombre de Auschwitz, algunas figuras de la cultura alemana tuvieron súbitas iluminaciones, vagas intuiciones, a veces el presentimiento de la catástrofe que albergaba Alemania y el mundo occidental. No se trata de ir en búsqueda de profetas, sino más bien de captar el nuevo significado y el sorprendente alcance hermenéutico de la obra de ciertos autores, «iluminados» por la negra luz de Auschwitz (2001: 51).

En este caso el fuego lo presienten unos mundos literarios donde la razón parece perdida. Para el efecto, tomaré como referencia tres novelas publicadas en fechas diversas y escritas por autores diferentes: *La rebelión* (1924), de Joseph Roth; *La historia de un moralista. Fabian* (1931), de Erich Kästner; y *Mefisto* (1936), de Klaus Mann. En el terreno filosófico, tomaré como fuentes diversos textos de dos filósofos adscritos a la línea de la *Teoría crítica*: Benjamin, Adorno y Sloterdijk.

## 2. El sujeto, la época

### El creyente

*La rebelión*<sup>3</sup> se sitúa en el tránsito entre la Primera Guerra y la posguerra, y cuenta la historia de Andreas Pum, un excombatiente a quien le dan la baja del ejército por sus problemas de salud. Con ironía y crudeza, el relato presenta un personaje que arrastra las secuelas de los combates. Para Andreas, impulsado por los deseos de recibir una recompensa por su entrega patriótica durante la guerra, se abre otro horizonte cuando alcanza la condición de excombatiente.

La novela, que en algunos pasajes adolece de cierta militancia política y de cierto tono pedagógico, expone una clara división de las clases sociales. Sin embargo, a través de las relaciones que establece el protagonista, el relato logra contrastar distintos caracteres y expectativas de vida. Gracias a este procedimiento en *La rebelión* se cruzan personajes que hacen eco de la turbulencia política del final de la década de 1910 y el comienzo de la de 1920.

En *La rebelión* desde el principio hasta el final el cuerpo humano es la imagen de lo que resta después de la guerra. La narración comienza en un hospital militar, donde Andreas hace parte de un grupo de sobrevivientes que en un pabellón de heridos constituyen ruinas humanas: “Estaban ciegos o tullidos. Cojeaban. Tenían la espina dorsal desecha a balazos. Esperaban una amputación o ya la habían sufrido [...] Su paz con el enemigo estaba sellada y rubricada. Se aprestaban ya a una nueva guerra; contra los dolores, contra las prótesis; contra los miembros paralizados [...] y contra la gente sana” (Roth, 1984:7). Desde su inicio la novela es elocuente: perfila un mundo de destrucción y deformidad. La devastación que una obra de la civilización —la guerra y los hombres que la crean— produce en el ser humano, que trunca la celebrada idea de humanidad. Incluso, para el que viene de combatir ahora “la gente sana” también representa un peligro.

*La rebelión* abre la pregunta que Sloterdijk plantea cuando revisa aquel pasado: los destrozos causados por la tecnificación del combate daban imagen a un nuevo estado del sujeto. Ahí estaba la prótesis para atestiguarlo<sup>4</sup>. Para el filósofo, en aquellos años se observa cómo en la Primera Guerra se sembró la semilla que rebrotó en el periodo previo al apogeo del nazismo y a lo que él denomina cinismo como falsa conciencia ilustrada: “¿Qué fue de los ejércitos de inválidos que regresaron a sus países de origen en 1918? De todas maneras, algunos no pudieron opinar nada acerca de la transformación de la persona en la modernidad: ya no tenían boca” (2004:629). Y en ese mundo deforme, sin embargo, irónicamente se revela que hay un héroe: “Sólo Andreas Pum estaba contento






de cómo andaban las cosas” (7). Y no es porque él se hallara intacto. Todo lo contrario: el personaje había dejado una pierna en combate. Pero su carencia había sido resuelta por la propia guerra con su lenguaje de símbolos: “Había perdido una pierna y recibido una condecoración. Muchos no poseían ninguna condecoración a pesar de haber perdido una pierna. Les faltaban piernas y brazos” (7).

Esta novela expresa un rasgo sintomático en el sujeto: en la óptica de Andreas religión y política se confunden. En el personaje opera una extraña mezcla de heroísmo, con una idea propia de justicia determinada por una instancia supraterrrenal. La concepción de que Dios es quien decide sobre el mundo hace que el personaje actúe como un individuo resignado, dispuesto a ejecutar el dictado de una voluntad ajena. “Era Él [Dios] quien repartía disparos en el espinazo, amputaciones, pero también condecoraciones al mérito” (8). Andreas es un sujeto creyente. No obstante, su fe es una confusión en la cual en la esfera de lo sagrado se revuelven varias capas de sentido. Andreas, quien confunde a Dios con la fuerza que lo empuja a combatir, piensa así de quienes reniegan de la condición a la cual los había arrastrado la guerra: “¿Qué querían? No tenían ni Dios, ni emperador, ni patria. Eran sin duda infieles. «Infieles» es la mejor expresión para una gente que se opone a todo lo que viene del gobierno” (8).

La psicología esquemática del personaje y la estructura folletinesca de la ficción sirven a la representación del estado de un sujeto que no discierne, que a partir de sus ideas discrimina y condena sin reflexionar sobre la singularidad y las causas de las cosas. Para Andreas, los infieles son sus adversarios imaginarios. Porque ellos no creen en lo mismo que él, el personaje los ve como un riesgo, los aparta. Con este parecer, Andreas muestra que “en la sociedad esquizoide, los individuos muchas veces apenas son capaces de distinguir cuándo efectivamente siguen sus propios y reales intereses de vida y cuando se convierten ellos mismos en parte integrante de una maquinaria militar y estatal destructiva y defensiva” (Sloterdijk, 2004:341).

La conformidad y la complacencia de este sujeto con su forma de pensar acarrear otro efecto: Andreas se siente superior a los demás justamente porque él no es un infiel. Su sentimiento de superioridad lo respalda en que el poder en el cual él cree lo ha premiado: Andreas porta orgulloso su condecoración. Es decir, el confuso pensamiento del sujeto determina su interpretación de los hechos. Y, a la vez, en un círculo vicioso los hechos convalidan su forma de pensar. Sin darse cuenta, en su fidelidad a unas ideas que le son dadas el sujeto es anulado por la totalidad abstracta. Andreas Pum es el sujeto tan seguro de sí que su razón no se interroga por lo que toma como certezas. A él “la palabra infieles le eximía de la responsabilidad de continuar reflexionando y de tener que torturarse con la investigación de los demás” (9). En Andreas, como apunta Adorno, el pensamiento transmuta en ideología. Su satisfacción explica que se vea distinto de los demás y que, asido de lo que para él es absoluto, proyecte un sentimiento de superioridad y de distanciamiento hacia los otros. “Andreas estaba contento con la palabra. Le confería al mismo tiempo la sensación de superioridad sobre los camaradas que ocupaban los bancos y charlaban. Parte de ellos tenían heridas graves y no tenían condecoraciones” (9).



La subordinación a “ideas superiores” del sujeto que encarna Andreas está acentuada en el sentido del deber. Gracias al heroísmo, la autodeterminación de Andreas se diluye. Como un hombre que acepta su destino, porque cree en las fuerzas que lo gobiernan, él no reniega de las dificultades que debe afrontar. Por el contrario, con temperamento esforzado recibe los hechos que la vida le trae y cumple las obligaciones que le impone un mundo del cual se siente parte. Al respecto, Sloterdijk apunta:

este existencialismo de los luchadores del frente es ya una dación de sentido tardío y posterior desde la perspectiva popular, tal y como fue esbozada en miles de novelas y tratados. Este saber quiénes eran ellos fue trasladado por los supervivientes de la guerra a la paz de Weimar o, dicho más exactamente, fue inventado retroactivamente en ésta. Es la figura fundamental de toda dación de sentido desde la derecha: se cambia absurdidad por identidad (2004:601).

La novela enseña un sujeto en el cual su voluntad está determinada no en función de su individualidad, sino mediada por un agente externo. La fidelidad de este sujeto a unas instancias de poder ajenas a él, pero de las cuales se siente partícipe, hace que sus acciones individuales se orienten en la dirección que les imprime un orden abstracto, que él toma como sagrado.

### La falta de sentido, la mentira

El nihilismo y el absurdo prefigurados en *La rebelión* se acentúan en *La historia de un moralista. Fabian*, de Erich Kästner<sup>5</sup>. Esta novela concentra su visión en la segunda mitad de la década de 1920 y desde Fabian, el protagonista, lanza una mirada a la sociedad berlinesa y formula una revisión del ocaso de la República de Weimar. Con una forma ágil y fresca, la novela de Kästner expone los efectos de las transformaciones vividas en aquellos años. *Fabian* mira su tiempo a través de estrategias como el humor, la sátira y la caricatura para representar una época de enfrentamientos e ideologías inútiles y de falsos valores. Distinto del sujeto creyente que en principio encarna Andreas Pum, Fabian se comporta siempre como el sujeto perdido entre unas fuerzas —las de la política, la economía, la religión, la historia, los afectos— en las que no confía porque ellas no han conducido hacia una vida al menos aceptable y, además, porque las sabe manipulables, fuera de su alcance.

Fabian es el sujeto desencantado de las conquistas de la modernidad. Adonde va sólo encuentra situaciones sin sentido, mezquinas o falsas. Y él, por su parte, hace poco por darle algún sentido a su mundo. Por el contrario, más bien se deja llevar por la corriente de los acontecimientos. Para decirlo con Sloterdijk, Fabian es muestra de que “la República de Weimar está en el transcurso de la historia alemana no sólo como producto de un desarrollo retrasado del Estado nacional —bastante lastrado por la herencia guillermina, es decir, por el espíritu de una constitución estatal cínicamente antiliberal—, sino también como ejemplo de una «Ilustración malograda»” (2004:47).



Desde la posición de Fabian como escritor de avisos publicitarios en un periódico berlinés, la novela lanza una mirada hacia un mundo revuelto, donde los grandes y los pequeños acontecimientos tienen características comunes: el absurdo y la farsa. La ficción enfatiza este panorama de la época con tres rasgos que son reiterados: el caos, la frivolidad y, sobre todo, la mentira como una constante en todas las esferas de la vida. Que *Fabian* sitúe la mayor parte de sus hechos en Berlín le da a la obra un aire de crónica social que permite ver los más diversos caracteres y la relación de personajes adscritos a distintas clases sociales. Valorada en su carácter descriptivo, la novela coincide con una lectura retrospectiva de la República de Weimar que la aprecia como un periodo convulso<sup>6</sup>. Siempre desde la perspectiva del protagonista, que como en una novela de formación salta de una situación a otra, la novela registra la falta de juicio en un mundo gobernado por la razón y la desazón que esta experiencia produce en el sujeto. No son pocas las excentricidades a las que Fabian asiste.

Por mencionar la extravagancia inaugural, la serie de disparates comienza con su visita a un cabaret, a donde él va por recomendación de un funcionario. El cabaret es “un instituto para el acercamiento espiritual”, y como éste, que no es el único, en *Fabian* se presentan los más extraños lugares donde no sólo los jóvenes se entregan al escapismo, a dejar fluir el hastío y la indiferencia por la política y la economía berlinesas. Así, después de pagar por el ingreso al cabaret, a Fabian le anuncian: “Antes de entrar, permítame explicarle los estatutos más importantes. Los acercamientos entre miembros de nuestro club no solamente se consienten, sino que se esperan. Las señoras gozan de los mismos derechos que los caballeros [...] En el interior de los salones del club, ninguna pareja puede exigir que se la respete [...] Este establecimiento sirve para establecer relaciones, no para mantenerlas” (12). Allí Fabian se relaciona con la excéntrica Irene Moll, mayor que él y de mejor posición social, quien lo llevará a vivir algunas de las situaciones más absurdas del relato, lo seguirá como una sombra casi hasta el final y le mostrará una de las preferencias de la clase pudiente a la hora de divertirse.

Irene Moll es una de las tantas figuras que en la novela enseñan que proceder sin escrúpulos y por interés particular no debe extrañar en una sociedad revuelta. El desconcierto —quizás la advertencia para Fabian de que él está en ese mundo sin desearlo activamente, más por inercia o negligencia—, surge con las escenas siguientes a su encuentro con Irene. Ella se las arregla para conducirlo hasta su casa y cuando están en la intimidad irrumpe el marido. Entonces se desata una escena disparatada aunque de una lógica impecable. Allí todo tiene valor, pero en metálico. El marido, con toda la calma, saluda al visitante y se muestra inquieto por la salud de su joven huésped, pues Irene reposa encima de Fabian. Sin saber qué hacer, Fabian intenta explicarse, pero el hombre se adelanta, lo tranquiliza, lo lleva a un despacho para examinarlo y le informa:

A mí este asunto no me concierne, desde luego —empezó Fabian—, pero lo que usted aguanta de su mujer ya es el colmo. ¿Le saca de la cama con frecuencia para tasar a sus amantes?

—Muy a menudo, señor. En un principio exigí este examen como un derecho documentado. Después del primer año de matrimonio elaboramos un contrato, cuyo párrafo cuarto dice: «La contratante se compromete a presentar a su esposo,



el doctor Félix Moll, cualquier persona con la que desee iniciar relaciones amorosas. En el caso de que éste se negase a dar su beneplácito a dicha persona, la señora Irene Moll estará obligada a no llevar a cabo su propósito. Cualquier infracción de este párrafo será castigada mediante la reducción del 50 por 100 de sus ingresos mensuales». Este contrato es muy interesante. ¿Quiere que se lo lea en su totalidad?— Moll sacó de su bolsillo la llave del escritorio.

—¡No se moleste!—, Fabian rechazó la oferta. Lo único que me interesa saber es cómo se le ocurrió la idea de elaborar tal contrato (18).

Moll, por supuesto, explica la razón del contrato y su argumentación es coherente todo el tiempo. Con este episodio, como en otros, *Fabian* pone en evidencia que la razón se ha convertido en instrumento para crear y justificar las obras más contrarias a la ética y a la sensatez aceptadas o deseables. Es así como poco a poco la ficción construye un mundo donde gobiernan la mentira y el disparate razonables. En *Fabian* se convierte en un estado lógico el caos y la negación de valores como la verdad y el respeto a la vida. Como en el episodio de la pareja burguesa, Fabian es testigo de otros sucesos descabellados, no sólo imaginarios sino también referentes a situaciones vividas en la Berlín de aquellos años, que se justifican con una lógica similar. Víctima de la depresión económica, Fabian pierde su empleo porque reducen el presupuesto de la sección del periódico donde él trabaja y desde entonces comienza a vagar por un bosque burocrático en busca de trabajo. Su vagabundeo lo lleva a conocer las medidas económicas y políticas tomadas en la época y a reconocer el espíritu que las anima. De esta manera, el absurdo que él ha percibido en el ámbito de la vida privada amplía su dimensión y la misma carencia de sentido se descubre luego en la esfera de la vida pública y en los actos que afectan el mundo en el cual, sin remedio, Fabian está inserto.

Que la novela lleve por título *La historia de un moralista*, constituye una alusión al extravío del sujeto que, sin ser un sacerdote de la moral, presencia cómo todo a su alrededor desborda los valores edificados por la tradición. Nihilismo, desprecio por las costumbres, sí, pero también superficialidad, arribismos y manipulaciones como medios. O, si se quiere, valores para escapar de una moral decadente hacia otra tanto o más degradada. El sujeto ha perdido su suelo. Fabian tiene plena conciencia del momento de crisis del mundo al cual está ligado, el que define como una ilusión. Por todo esto, la moralidad de Fabian se pone a prueba en cada trance, él es el sujeto que se interroga porque ante lo que presencia y lo que vive no sabe qué lugar ocupar.

La novela configura un variadísimo catálogo de mentiras: entre amantes, colegas, desconocidos, profesionales, en la vida pública, en la política. La farsa, en última instancia, es el gran eje alrededor del cual giran los distintos hechos de la obra. El desconcierto y el desapego, el deseo del sujeto por llenar el vacío, se trata de paliar con la consecución de fines buscados a través del engaño. Esta es la gran imagen del momento histórico. Fabian siempre está ahí para convencerse de ello:



Había una pareja joven en aquella mesa redonda. Los dos parecían muy entretenidos. La mujer no dejaba de acariciar la mano del hombre. Se reía, le encendía los cigarros y tenía una amabilidad poco corriente.

—¿Y eso que tiene de gracioso?

—Espere querido señor Fabian, espere. La mujer —la verdad es que era muy guapa— coqueteaba al mismo tiempo con un señor de la mesa de al lado. ¡Y de qué manera! [...] Por fin el otro tío le pasó una nota. Ella la leyó, asintió, escribió algo en otro papelucho y lo tiró a la mesa de al lado. Pero mientras tanto no había dejado de hablar con su amigo [...]

—¿Y por qué aguantaba él todo eso? [...]

—El hombre con el que ella estaba era ciego. El dueño hizo una reverencia y se marchó corriendo y con grandes carcajadas. Fabian le siguió con la vista, sorprendido. El progreso de la humanidad era innegable (21).

La caracterización de Fabian como un moralista se funda, precisamente, en que él tiene conciencia de asistir a la teatralización de la vida. El personaje se enfrenta a la mentira y reflexiona sobre ella. Incluso, él toma distancia. Pero atrapado en una red de relaciones de las que le es difícil desprenderse también se ve implicado en un juego de representaciones. Ante este panorama, Fabian vaga de un lado a otro. Delante de él se acumulan episodios que reflejan la desintegración de una sociedad representada, en este caso, por la literatura. Pero, como dice el autor en el prólogo, el reflejo no se proyecta en un espejo plano sino en uno cóncavo. Por esto en la novela las formas son desfiguradas, los detalles son alargados y los hechos, que en efecto tienen origen en una realidad histórica, son expresados con exageración cómica. En medio de la perplejidad por la mentira y la agitación social, *Fabian* pregunta, en una de las líneas que titula un capítulo, “¿Cuándo tendrá lugar la próxima guerra?” (51). Es decir, así como Benjamin se interrogaba por la suerte de una clase que tendía a destruirse a sí misma, apenas en los inicios de la década del 30 en *Fabian* había la percepción de que como iban las cosas en Alemania se veía venir otro incendio, otra guerra. Es Fabian quien, estupefacto frente a la sarta de mentiras que ve, frente al juego del poder, hace el anuncio:

Cuando te dije antes que yo pasaba el tiempo mirando con curiosidad si el mundo tiene talento para la decadencia, eso sólo era la mitad de la verdad. Hay otro motivo que me hace vagar de esta manera. Estoy vagando y estoy esperando de nuevo, igual que entonces, durante la guerra, cuando sabíamos: «Ahora nos llamarán a filas». ¿Te acuerdas? [...]

Y medio año más tarde estuvimos listos para la marcha [...] El futuro próximo había tomado la decisión de convertirme en morcilla. ¿Qué iba a hacer entonces? [...] Yo estaba sentado en una gran sala de espera que se llamaba Europa [...] ¡Y ahora volvemos a estar sentados en una gran sala de espera que se vuelve a llamar Europa! Y volvemos a no tener ni idea de lo que va a pasar (52).





## La farsa total

La mentira presente en *Fabian* es vista en *Mefisto*<sup>7</sup> como farsa absoluta. Con la inclusión en su contenido de figuras históricas concretas y la relación de varios hechos registrados en la primera mitad de la década de 1930, *Mefisto* refiere el periodo entre 1926 y 1936, los años previos al nombramiento de Hitler como Jefe de Gobierno en 1933 y los años inmediatos a la toma del poder por parte de los nazis. Con tono grave, casi panfletario, y sin el delicioso humor de *Fabian*, la obra de Klaus Mann es como la continuación agudizada del relato de Kästner. De principio a fin, *Mefisto* dibuja con acidez y rabia el panorama de una Alemania y en particular de una Berlín movidas por la intriga, el sectarismo, el prejuicio, el arribismo y la mentira convertidos en medios para todos alcanzar diversos fines, pero sobre todo el poder. De este modo, la novela se constituye en una alegoría de la época.

*Mefisto* relata la trayectoria de Hendrik Höfgen, un talentoso y soberbio actor de teatro en una provincia, quien se vale de su habilidad histriónica para engañar y sin escrúpulo alguno abrirse campo hacia la apoteosis que espera vivir en la gran capital. Por supuesto, su ciclo es paralelo al recorrido del nacionalsocialismo y a la llegada de los nazis al poder en Berlín. Como estrategia, la novela *teatraliza* su narración para exponer la idea de que en aquellos años ocurrió una total representación, con unos actores, un público y un escenario específicos. Sloterdijk, que también sigue las señales de *Mefisto*, afirma que “Klaus Mann fue uno de los primeros que tuvo claros los componentes cínicos de la ideología fascista. Él desarrolló el parentesco del actor con el político fascista a partir del espíritu del *bluf*” (2004:579).

En efecto, *Mefisto* muestra, por un lado, la figura del actor como el tipo de sujeto triunfador y, por otro, recurre al mundo teatral como fondo para construir una ambientación donde la propia tradición del teatro acentúa la posición desde la cual es visto el fenómeno del nazismo alemán. La novela es radical en su oposición crítica a la ideología nazi. Sus personajes más importantes poseen escasos matices, más que caracteres representan tipos. Incluso, al final del texto el autor agregó una nota: “Todos los personajes de este libro representan tipos, no retratos”. Es manifiesta, entonces, la intención del autor de exponer su concepción de la época. La novela tiene pasajes donde su nivel estético es sacrificado por la intervención de un narrador que abiertamente comenta, censura y reniega.

Una de las estrategias que funcionan bien en la novela es su relación con *Fausto*, de Goethe. Sin embargo, para que Höfgen llegue a consolidarse como Mefisto debe desarrollar una carrera. *Mefisto*, como la obra de teatro, comienza con un prólogo que presenta al actor en el clímax de su profesión durante un baile pomposo organizado por uno de los hombres fuertes del régimen. Junto a Höfgen, además de la aristocracia berlinesa en la fiesta comparecen varios nazis: el Presidente del Gobierno y Ministro de Aviones, nombrado mordazmente también como ‘el Gordo’ (Goering); el



Ministro de Propaganda, “señor de la vida espiritual de millones de hombres”, apodado ‘el Cojo’ (Goebbels) y algunos oportunistas que, como se reconoce avanzado el relato, se acomodaron a las condiciones del nuevo poder y se arrimaron a su sombra. En esta escena, ya Höfgen es conocido como Mefisto y mientras él habla con los altos oficiales nazis y la mujer de uno de ellos, se nos cuenta que “el César escalpado, el jefe de publicidad y la mujer de ojos de vaca parecían vigilar que de sus labios no fluyeran más que mentiras, sólo mentiras: así lo exigía un pacto secreto, que estaba vigente en aquel salón como en todo el país” (27). Casi como una premisa, en este prólogo queda dicho que allí se vivía una mentira total. Queda por ver cómo fue posible llegar hasta esa cima.

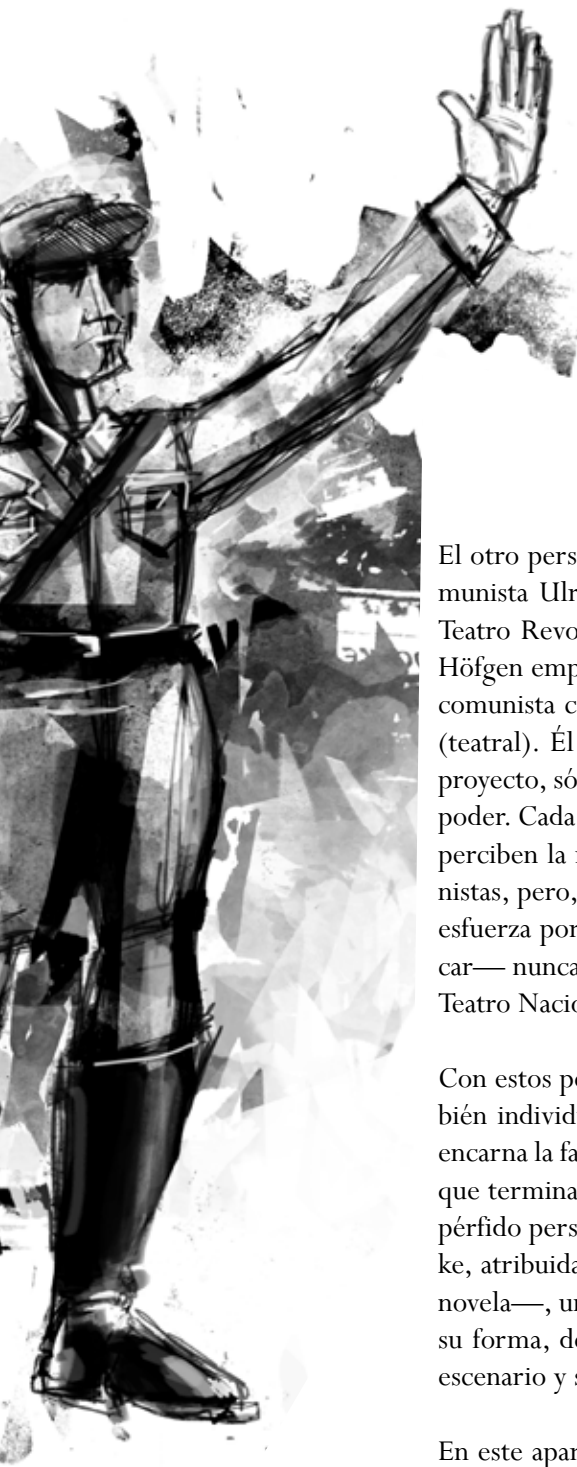
El relato arranca propiamente desde los años de Höfgen como actor en Hamburgo (aunque incluye el comentario ligero de que empezó a actuar en los años de la Gran Guerra) donde —como casi todos los personajes que observan con detalle el comportamiento de él— el director de la compañía teatral no cree en el actor: “Höfgen es un necio integral. Todo en él es falso. Desde sus aficiones literarias hasta su pretendido comunismo. No es un artista, sino un comediante” (32). La novela no se cansará de ratificar la validez de la opinión del director.

Junto a Höfgen intervienen dos personajes importantes. Uno de ellos es el joven actor Hans Miklas, el sujeto en el cual caló el discurso nazi. Miklas guarda el resentimiento de la Primera Guerra y espera un poder que ha de venir y poner, según le parece, las cosas en su lugar: “creció en algún triste lugar de la baja Baviera. El padre cayó en la Guerra Mundial [...] Como es lógico, piensa que se le relega a un segundo plano” (40). De cierta forma, este Miklas continúa la línea del Andreas Pum de *La rebelión*. Él también es un creyente.

La novela construye uno de sus ejes narrativos en el conflicto y el contraste entre Miklas y Höfgen. Desde el principio, Miklas deja ver su odio hacia su colega, quien se lo sabe retribuir. Para Miklas Höfgen es un bufón. Odia a la actriz Dora Martin porque es judía y espera que el partido nacionalsocialista llegue al poder con el fin de tomar venganza. En realidad, Miklas desconoce las causas profundas que han llevado el mundo hasta la situación actual. Él cree lo que escucha y lo repite movido por la pasión.

La ficción se detiene cuidadosamente en las palabras de Miklas y considera por separado los distintos componentes de su discurso. La política, la economía, la raza, la tradición y otros temas generales se mezclan alrededor de un supuesto sentido del honor, con lo cual *Mefisto* señala que en el fondo de aquella palabrería si acaso había un pensamiento primitivo, de cuño patriarcal, heroico y rencoroso que, sin embargo, muchos escucharon. “¡Nuestro Führer devolverá su honor al pueblo!”, exclama Miklas, y agrega: “No aguantaremos mucho tiempo la vergüenza de esta República, despreciada por el extranjero. Queremos recuperar el honor. Todo alemán decente lo exige, y alemanes decentes hay en todas partes, incluso aquí, en este teatro bolchevista” (40).





Como se aprecia, el tema de la guerra que Alemania había perdido es *leitmotiv* de su perorata. En consonancia con esta percepción de *Mefisto*, Sloterdijk sostiene que “Hitler parte de experiencias históricas que todavía no conocían el fenómeno de la guerra total y de la derrota total. Esta novedad histórica quería reducirla Hitler a una magnitud conocida. Y él especula sobre cómo ese gran «quebranto» está compuesto de dos factores: de la derrota militar y de la traición interior” (2004: 588). Aquí se hace evidente una relación entre *Fabian* y *Mefisto*: la razón había perdido su peso, un sujeto derivaba y se aferraba a un discurso falso, a ideología.

El otro personaje importante, y que también actúa como agonista de Höfgen, es el comunista Ulrichs. En un principio, Ulrichs espera contar con Höfgen en el sueño del Teatro Revolucionario. De cara a este proyecto, la teatralidad, o mejor la falsedad de Höfgen empieza a ponerse en escena. Höfgen manipula a los que esperan la revolución comunista con la expectativa de un Teatro Revolucionario, es decir, de una revolución (teatral). Él promete dirigir esta revolución pero nunca hará algo por materializar el proyecto, sólo vela por su propio interés. A Höfgen, como a los nazis, sólo le importa el poder. Cada vez Ulrichs cree las excusas de Höfgen para aplazar el inicio, mientras otros perciben la maniobra del talentoso actor: nunca quiere comprometerse con los comunistas, pero, por lo que podría suceder en un ambiente político eruptivo, él siempre se esfuerza por estar bien con ellos. El Teatro Revolucionario —lo que éste podía significar— nunca llega a ser realidad, y en cambio Höfgen logra ser nombrado Principal del Teatro Nacional de Berlín, durante el Tercer Reich.

Con estos personajes y lo que ellos representan como premisas (ideológicas, pero también individuales y humanas) la novela narra la carrera de Höfgen como el actor que encarna la falsedad. Höfgen, reflejo del régimen con el cual se encontrará en Berlín y del que terminará por hacer parte, abre las vías que lo sacan de la provincia encarnando un pérfido personaje teatral. La oportunidad se le brinda al protagonizar la comedia *Knorke*, atribuida en la novela al personaje Theophil Marder. “La obra de Marder —dice la novela—, una dramática crítica social, tenía mucha fama; todos los entendidos alababan su forma, de características profundamente personales, su efectismo infalible sobre el escenario y su maldad despiadada, intelectual” (79).

En este aparte, como en muchos otros, la ficción se permite trastocar datos históricos y dotarlos de nuevos sentidos en la ficción. En realidad, según información disponible, *Knorke* es el título de una pieza teatral escrita por Joseph Goebbels en plena República de Weimar, cuyo título completo es *Knorke, Kampf um Berlin* (La lucha por Berlín)<sup>8</sup>. Con esta apelación al dato histórico la novela, por una parte, alude a la manipulación que de todos los medios de comunicación y del arte hacía la ideología nacionalsocialista. Y, por otra, empieza a indicar la empatía de Höfgen con un carácter definido, que corresponde a la imagen trastornada y maquiavélica de los nazis, con los cuales el actor termina identificado. Lo que deja ver el relato configura un diagnóstico del sujeto que compaginó con la ideología nacionalsocialista.

Con el contexto de la depresión económica y el auge del nacionalsocialismo como fondo, a partir de ese instante *Mefisto* describe una secuencia de intrigas y manipulaciones que posibilitan la salida de Höfgen desde la provincia hacia la capital. Gracias a la recomendación de Marder, quien reconoce en él talento por la forma como había interpretado Knorke, Höfgen es invitado a desempeñar un papel menor en Viena. Intrigando, allí Höfgen consigue una recomendación para seguir hacia Berlín. Y en Berlín es reconocido pronto por su primer papel protagonista: “De todos los corrompidos personajes, el peor es el de Hendrik Höfgen; por eso es el que recibe los mayores aplausos”. “Höfgen interpreta ante el acomodado público del Oeste de Berlín el más alto grado de depravación, y causa sensación. La degeneración como exquisitez para gente rica: eso es lo que consigue Höfgen” (166). De suerte que “al final de la temporada 1929-30 Höfgen está sin comparación mucho más arriba que al principio. Todo le sale bien. Cada intento se convierte en un triunfo” (170).

En esta parte de la novela, la vida de Höfgen es relacionada directamente con los hechos atribuidos a los nacionalsocialistas. Al igual que aumenta la aceptación del nazismo la carrera de imposturas de Höfgen no se detiene. Así llega el momento de él interpretar su gran papel, el que le otorga renombre y del que toma título la novela: hace de Mefisto y se consagra. Con su puesta en escena de este personaje, Höfgen cumple con lo que dice Sloterdijk de Mefistófeles como gran exponente del cinismo moderno, pues sus transformaciones y la conversión de los otros en sus objetos hacen ver que “Mefistófeles es un artista de la máscara, comparable a los estafadores o los espías” (2004: 276). Mefisto, entonces, deviene imagen de la racionalidad calculadora y farsante que la novela da de la época. La ficción funde en el personaje la identidad entre la actuación sobre las tablas y el mundo de representación que regía en la esfera pública: “Con el donaire del bailarín se desliza por la escena Hendrik-Mephisto en su ceñido traje de seda negra; con una precisión juguetona, que confunde y atrae, las sentencias sofistas, las bromas dialécticas salen de su boca teñida de sangre, que siempre sonrío [...] De este Mephisto se podría esperar cualquier cosa. Todos en la sala lo sienten: es fuerte, más fuerte incluso que Dios” (184).

Justamente, los nazis se harán con el poder tras el éxito que sigue a Höfgen por su Mefisto. Los hechos se relatan en el capítulo titulado *El pacto con el diablo*, al inicio del cual otra vez el narrador se toma la palabra y como en un libelo anuncia: “En este país la sucia mentira usurpa el poder [...] Abre la boca, y su aliento apesta como a pus y podredumbre” (189). A Höfgen la noticia lo toma por sorpresa fuera de Alemania. Entonces, dice el narrador: “gracias a las intrigas en el palacio del venerable Presidente y Mariscal del Reich llegó a Jefe de Gobierno aquel sujeto que hablaba a ladridos y al que Hans Miklas y un gran número de ignorantes y desesperados llamaban su Führer” (190). Höfgen cavila si podrá volver a Berlín ya que eran conocidas sus coqueterías con los comunistas y algunos desplantes que había hecho a partidarios del nacionalsocialismo. Antes de retornar a Alemania, decide ir a París y esperar que viniera un poco de calma. Y estando allí su panorama se aclara gracias a una de sus viejas relaciones. Luego regresa a Berlín donde, como lo dice el título del capítulo, sellará su pacto con el diablo.

### 3. El fuego

El escenario tejido por las tres novelas, que como se aprecia delinean cierta coherencia en su mirada sobre la época, constituye el marco donde el sujeto caracterizado por el arte se ve abocado a una situación límite. Es ahí donde las obras, en mi concepto, redondean su cualidad de anunciadoras de la experiencia de una instancia decisiva en la historia. En el caso de *La rebelión*, el sujeto creyente Andreas Pum ve desvanecer el espejismo de un orden formal que sólo parece representar algo concreto y positivo para él mientras son su proyección de determinados ideales. Cuando cesa su ciega creencia en los pilares de ese orden se revela que toda su seguridad estaba puesta en ilusiones. En ese punto el sujeto se diluye en medio de unas fuerzas históricas para las cuales él es insignificante, o para las cuales sólo significa si se opone a ellas.

La caída de Andreas se desata a partir de su encuentro con un burgués:

El señor Arnold era alto, sano, bien alimentado, y sin embargo se sentía insatisfecho. El negocio prosperaba. En casa le esperaba una esposa fiel, que le había dado dos hijos: un varón y una hembra, exactamente como él lo había deseado. Los trajes le caían como un guante, las corbatas eran siempre modernas, el reloj de bolsillo marcaba siempre la hora exacta y sus días estaban distribuidos con una desahogada precisión (53).

Arnold parece ser el perfecto burgués. Sin embargo, en su ánimo algo no se aquieta: “le enervaban las circunstancias de su tiempo. Había heredado de sus antepasados un acusado sentido del orden, y le parecía que las tendencias del tiempo presente iban a alterar diversas formas de dicho orden” (54). La preocupación por los vaivenes de la época desequilibra el espíritu. Entonces el personaje busca el equilibrio: “se aproximaba a esa edad en la que un padre de familia necesita un cambio de mujer para conservar el equilibrio interno”. En *La rebelión* este detalle empieza a descubrir la hipocresía y la mentira como soportes ocultos del mundo donde se mueve Andreas.

Para satisfacer su deseo de cambio, Arnold hace uso de su poder: acosa a su secretaria, pues estima que una simple empleada no se atreverá a rechazarlo y menos aún a desencadenar un escándalo. Pero Arnold se equivoca, algunas cosas no siguen iguales. En clave de lucha de clases, *La rebelión* habla de la intolerancia que ciertos cambios despertaban en el tipo burgués. Estas alteraciones del orden enfurecen a Arnold. En el peor de sus días presencia una manifestación de excombatientes que reclaman sus derechos y luego, en el tranvía, se cruza con Andreas, quien aún fiel a sus ideales no tomaba parte del mitin.



*La rebelión*, pues, parece anticipar, casi en forma literal, la percepción de Benjamin: las contradicciones de la civilización la iban a hacer estallar en pedazos. Durante ese encuentro, Arnold mira a Andreas y le dice a una pasajera, de aspecto burgués como él: “Estos inválidos son unos simuladores peligrosos. Acabo de estar en la asamblea que han tenido. Naturalmente, son todos unos bolcheviques. Un orador les daba instrucciones. Los ciegos no están ciegos, los paralíticos no tienen nada de paralíticos. Todo es cuento” (67). Basándose en embustes, Arnold quiere vengar su fracaso con la secretaria en el primer desvalido que tropieza. Y sus resentimientos hallan eco: “¡Falsario, simulador, bolchevique, eso es lo que es!”, le grita a Andreas, y luego alguien remata: “Debe ser un judío...”. En este pasaje, más que anunciadora de posibles consecuencias *La rebelión* es ilustrativa: muestra de que manera el antisemitismo hacía carrera incluso contra quienes habían dejado una parte de sí por defender presuntos valores.

De ese encuentro se desencadena una serie de consecuencias insospechadas por Andreas. Al fin apreciará el amaño y la falsedad del mundo en el cual creía. Su fe se desvanecerá, ya que el mismo mecanismo que le había entregado algunas prerrogativas se las arrebatará. En efecto, ante las falsas acusaciones y los insultos de Arnold, Andreas reacciona y un funcionario del tranvía interviene para sofocar la tensión. El enfrentamiento obliga a que en la primera parada del transporte intervenga la policía. Allí Andreas es injuriado de nuevo: “¡Es un bolchevique! ¡Lo he oído despotricar en la asamblea de inválidos!” “¡Mentira! —gritó Andreas volviendo a levantar el bastón” (72). Esta vez Andreas se levanta contra la autoridad, contra quien hasta ese instante él había aceptado ciegamente. “Pero el policía se le lanzó a la garganta. El dolor y el odio hicieron perder la razón a Andreas. Golpeó al policía. Dos hombres del público le arrebataron el bastón. Y Andreas cayó sobre el empedrado” (72).

Desde esta rebelión instintiva, Andreas avanza hacia su paulatina disminución frente a la inmensidad del mundo. El individuo, ahora no sólo su conciencia, desaparecerá en la totalidad, en el orden social y jurídico. La desgracia de Andreas es ser un simple individuo, sin la gracia que al menos le concedían unos papeles oficiales. Su seguridad se extingue y se transforma en miedo porque el policía, repuesto del golpe, le quita los documentos, incluida la licencia para interpretar un organillo en las calles. Como en *El Proceso* de Kafka, contra Andreas empieza una causa que, entre confusiones, absurdos burocráticos y la mala fe de los funcionarios, lo despoja de todo, lo juzga culpable y lo envía a la cárcel. “Que lo hubieran encerrado, que se le obligara precisamente a él a convertirse en un infiel, era una injusticia, una injusticia cruel, imperdonable y criminal” (117). La misma cadena de causas y efectos que hizo sentir al individuo realizado en un orden que prevé premios para los fieles, de pronto se invierte y le resta todo a Andreas. Ahora la racionalidad burocrática tomada como objeto de fe se revela como un dios maligno. El sujeto pierde su confianza en el supuesto sentido que su razón proyecta en el mundo. La novela revela su afán didáctico: en realidad, el personaje nunca poseyó algo, salvo heridas y sueños.

El caso de *Fabian*, en cambio, es el de quien es empujado por la mentira hacia una huida carente de sentido. El fuego que muestra *Fabian* en su desenlace es el enfrentamiento del sujeto a una situación sin salida como resultado de sus propias decisiones, el suicidio consciente e inconsciente. Fabian enfrenta esta aporía tras sufrir las consecuencias de las dos mentiras más grandes de su vida. Labude, su gran amigo, descubre que su novia le miente, precisamente en los días en que él espera el resultado de la calificación de su tesis doctoral. En una nota dirigida a Fabian, Labude sintetiza su situación: “Cuando estuve esta vez en el Instituto para informarme por enésima vez, el señor consejero privado no estaba, como de costumbre. Pero sí estaba su asistente, Weckherlin, el cual me dijo que mi trabajo de habilitación había sido rechazado. Que el consejero privado la había calificado como totalmente insuficiente y que consideraría una molestia el pasarla a la Facultad”. Y más adelante agrega: “Leda me rechazó, la Universidad me rechaza, en todas partes me dan el suspenso. Eso no lo aguanta mi amor propio [...] No lo tomes a mal, querido amigo, pero yo me largo” (156). Fabian halla la nota al lado del cadáver<sup>9</sup> de su amigo. Labude es la juventud aplastada por el peso de la historia.

Convencido de la capacidad intelectual de Labude, Fabian se da a la tarea de conocer las causas reales del rechazo de la tesis. En ese mismo momento, la novia de Fabian, que había desaparecido sin darle noticia, reaparece. Ahora ella ve la posibilidad de transformarse en actriz. Decidida a cumplir su sueño, le solicita dinero prestado a Fabian para adquirir un atuendo acorde con su nueva condición. Fabian, que siempre ha desconfiado del productor cinematográfico que promete convertirla en una estrella, permite que las cosas sigan su rumbo y le entrega la mitad del dinero que Labude le había legado. Ambos se despiden y Fabian se dirige hacia el despacho del evaluador de la habilitación de su amigo. Al oír la versión de Labude, el hombre reacciona:

¿Qué yo he rechazado el trabajo? ¿Quién ha dicho eso? —exclamó—. He puesto este trabajo en circulación en la Facultad, con la observación de que representa la obra más madura de la historia de la literatura en los últimos años [...] He escrito que el doctor Labude prestaba, con esta aportación sobre la Ilustración, unos servicios inestimables a la investigación moderna (171).

Desde luego, el desconcierto de los presentes es total. Considerando el contenido de la nota, Fabian reacciona y busca a quien ha de aclarar los hechos. La respuesta está en un oscuro funcionario, en Weckherlin, el asistente del Instituto, quien dio la noticia a Labude. Apremiado a dar una explicación al caos que ha generado, el hombrecillo responde: “¡Si sólo era una broma!” (172). La reflexión posterior de Fabian es reveladora: “Había sido un suicidio únicamente en apariencia. Al amigo le había matado un funcionario subalterno del departamento de alemán medieval” (174). Un funcionario dice una de las mentiras decisivas de la historia. Y con él otra vez la burocracia, esa imagen inagotable del Estado moderno, se disculpa por su responsabilidad supuestamente falta de intención.



La otra mentira se confirmará enseguida. Harto de Berlín, Fabian decide irse. Mientras espera el tren en la estación ve la imagen de su novia en el periódico: “El pie de la fotografía rezaba en grandes titulares: «De jurista, a estrella de cine». Luego seguía el texto: «La señorita Cornelia Battenberg, doctora en Derecho, ha sido descubierta por Edwin Makart, el conocido productor de cine; en los próximos días empezará a rodar la película ‘Las máscaras de la señora Zeta’»”. (177). Las máscaras de la señora son las que Fabian había conocido hasta ese momento. Igual que en *Mefisto*, en *Fabian* la actuación aparece como tema final.

Fabian, el moralista, abandona Berlín y en su haber cuenta la experiencia de una vida que no conduce a ninguna parte. El vacío y la desolación del personaje recogen el sentimiento despertado por una época donde a los hechos, resultado de una lógica incomprensible, subyace la carencia de sentido. Todos los sucesos absurdos que Fabian vivió reafirman en el personaje la impresión de que la irracionalidad gobierna los actos humanos. En busca de sentido, Fabian retorna al pueblo donde nació. En un acto de justicia con el personaje y con el desengañado lector, el final del relato da respuesta a tal búsqueda. Él presencia la caída de un niño desde la balaustrada de un puente a las aguas de un río y, mientras otros nada más observan, Fabian, el moralista, se lanza a salvarlo. Con comicidad *Fabian* da cuenta de que el incendio en la Alemania de la época ya empezaba, la moral se hundía: “El pequeño ganó la orilla a nado mientras berreaba desoladamente. Fabian se ahogó. Desgraciadamente, no sabía nadar” (198).

Por último, en su desenlace *Mefisto* lanza un mensaje que, con mordacidad, reitera el sentido de la novela. Mientras *La rebelión* y *Fabian* muestran al sujeto y a la época en un proceso hacia la caída, además de esto *Mefisto* expone el fondo del abismo. El proceso, como tal, lo muestra en dos caras: los que huyen y los que se quedan. En su capítulo *En muchas ciudades*, la novela representa la diáspora de los exiliados que no fueron escuchados y al final buscaron salvar su vida. Quienes se quedaron, en cambio, siguen una suerte distinta. En este lugar la novela cierra su círculo y redondea su posición.

Höfgen vuelve a Berlín gracias a las gestiones de una actriz que, sin ser correspondida, siempre ha estado enamorada de él. Ella intercede por él ante Lotte, una frívola y mediocre actriz, una protegida del régimen: la compañera del Ministro de Aviones. Desde el arribo de Höfgen a Berlín esta mujer se convierte en su pasaporte para su acceso al círculo del poder. Tras su vuelta empieza a descubrir los cambios en la situación y el contraste de su vida con respecto a la de otros: “Contra su voluntad, y sólo a medias, oía los comentarios que le traían sobre el destino de Otto Ulrichs. El actor y agitador comunista, al que habían detenido inmediatamente después del incendio del Reichstang, había sido sometido a varios de aquellos procedimientos crueles a los que se llamaba “interrogatorios” y que en realidad no eran sino torturas despiadadas” (205).





Höfgen, por su parte, recurre otra vez a las intrigas para recuperar el poder que poseía en el antiguo régimen. De nuevo, Fausto será el medio. Otra vez será puesta en escena la obra de Goethe y Höfgen, que no disfruta de los favores del nuevo director del Teatro, un viejo despreciado suyo, no es tenido en cuenta para representar su gran papel: Mefisto. Entonces Höfgen pone en acción su talento ante Lotte. En ese mismo instante, al ver los favores de los cuales Höfgen empezaba a disfrutar, Miklas, que hace parte del nuevo teatro, empieza a adquirir conciencia. Como Andreas Pum en *La rebelión*, el fiel al nacionalismo ve despejar el engaño en el que había creído. *Mefisto* proyecta una cara oculta de la ideología:

El golpe decisivo, sin embargo, lo sufrió al leer en la tablilla de ensayos que Höfgen haría el Mefisto. Höfgen, el antiguo enemigo, el gran astuto, el hombre sin conciencia. Allí estaba de nuevo, el cínico que en todas partes sale adelante, que se hace querer por todos: Höfgen, el eterno contrario. La mujer, por la cual Miklas casi se habría pegado con él, lo había traído de nuevo, porque lo necesitaba como compañero en una comedia mundana. Y ahora le había conseguido, además, el papel clásico, y con él la gran ocasión de alcanzar el éxito (213).

En lo que sigue, sólo queda que el poder celebre a Höfgen, que éste sea parte del poder, y que el poder aplaste a quienes le son contrarios. Del sujeto se ve una máscara: perfecta adecuación a las circunstancias y reducción a objeto de todo lo que está a su alcance: “la mentira, que una vez fue un medio liberal de comunicación, se ha convertido hoy en una más de las técnicas de la desvergüenza con cuya ayuda cada individuo extiende en torno a sí la frialdad a cuyo amparo puede prosperar” (Adorno, 2004: 35). Los últimos capítulos poseen títulos expresivos: *Caminar sobre cadáveres*, *La amenaza*. Tras su nuevo éxito como Mefisto el actor es llamado por el hombre frívolo del poder: el Ministro de Aviones. “Mefistófeles flirteaba y bromeaba con el poderoso, que le daba palmadas en el hombro y no le soltaba la mano al despedirse” (219). Así su carrera se fusiona con los nazis, es nombrado en varios cargos y la novela ratifica su lectura del carácter que se impuso en aquellos años.



Entretanto, a pesar de los intentos del propio Höfgen de ayudarlo para mantener limpia la conciencia ante la desgracia del antiguo compañero, Ulrichs aparece muerto, acompañado de la versión de que se trata de un suicida. Igualmente, el sujeto cuya razón se ha convertido en ideología descubre su error demasiado tarde: “Todo es una porquería. Nos han engañado”, concluye Miklas (239). El narrador no se priva de comentar el final de Miklas y proponer una moraleja alrededor de la generación de jóvenes sacrificados: “¿Quién podría cubrir el semblante sobre tu juventud miserablemente desperdiciada, sobre tu miserable muerte?”. “Todo fue traicionado, naturalmente, todo fue traicionado, y una mañana se presentaron en tu casa muchachos de uniforme, tú habías tenido que ver con ellos, eran viejos conocidos. Y te obligaron a subir a un coche que te esperaba abajo” (241). La muerte de Miklas, como la de Ulrichs, también la corona la mentira. Su deceso lo atribuyen a un accidente automovilístico. Como se puede apreciar, las tres novelas, en la línea de los avisadores de incendios de Benjamin, al leer con atención su presente también intuyeron un futuro. Lo demás, como en nuestro país, lo ha agregado la historia.



## Notas

---

<sup>1</sup> Este texto tiene origen en las notas preparatorias de la investigación *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, defendida como tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona para optar al título de doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

<sup>2</sup> Me refiero a su idea según la cual “resulta evidente que no es tarea del poeta decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad” ([1451 a] [35]). Aristóteles. *Poética*. Madrid: Biblioteca nueva, 2000, p. 85.

<sup>3</sup> Según se afirma en la introducción a otra obra de Roth, *La rebelión* apareció publicada como folletín, entre julio y agosto de 1924, en el *Arbeiterzeitung*, que era el órgano oficial del partido socialista austriaco. Roth (1894-1939), que había nacido donde hoy se localiza Ucrania, trabajaba entonces como periodista en Berlín, aunque parte de su labor consistía en desempeñarse como enviado especial a distintos lugares de Europa. Con la llegada de Hitler al poder en 1933, Roth se exilió ese mismo año en París. Cfr. Roth J. *Hotel Savoy*. Madrid: Cátedra, 1987.

<sup>4</sup> Sloterdijk introduce el término *Homo protheticus* para referirse al ser recompuesto por la técnica que fue común después de la Primera Guerra: “el cuerpo humano era ya desde hacía tiempo una prótesis en la sociedad de trabajo y de guerra, antes de que tuvieran que sustituirse sus partes defectuosas por miembros funcionales de tipo técnico” (2004: 634 y ss.).

<sup>5</sup> En ediciones posteriores a la primera (1931), Kästner agregó un prólogo a su *Fabian*. En él el autor expone detalles acerca de la censura que sufrió la publicación de la obra: “El título original, que el primer editor, junto con algunos capítulos un tanto crudos, no admitió, era: *Der Gang vor die Hunde* (La idea a la puñeta)”. Además, Kästner agrega algunos comentarios sobre su motivación al escribir la novela. A juzgar por sus palabras, y sobre todo por *Fabian*, Kästner tenía una percepción muy aguda de la confusión que entonces se vivía y de la inminencia de otra guerra. Dice, por ejemplo, que con el título que quiso ponerle al texto “debía quedar claro, ya en la cubierta, que la novela perseguía un fin determinado: Quería advertir. Quería advertir del precipicio al que se estaba acercando Alemania y, con ella, toda Europa. Pretendía forzar, con los medios adecuados, a la escucha y a la reflexión en el último minuto” (Kästner, 1984: 8). Por otra parte, en <http://www.erich-kaestner-museum.de>, en la biografía de Erich Kästner (1899-1974) se cuenta que en 1933, con la llegada de los nazis al poder, las obras del escritor fueron quemadas y que él fue detenido por la Gestapo. Luego fue puesto en libertad y arrestado de nuevo en 1937. Cuando quedó libre viajó a Londres, y al final de la guerra retornó a Alemania.

<sup>6</sup> *Fabian* respalda una lectura contemporánea como la del historiador Robert Gellately, quien en su completa monografía sobre los años previos y posteriores al arribo del nazismo al poder comenta que “la sensación de que Alemania se estaba desmoronando durante la Gran Depresión se vio intensificada por la aparente oleada de delincuencia que asoló al país [...] Durante los últimos años de la República de Weimar, los periódicos aparecían llenos de noticias sobre crímenes, drogas y asesinatos, entre ellas las de las bandas organizadas. Se publicaron también muchas noticias sobre escándalos financieros, crímenes sexuales, asesinatos en serie e incluso canibalismo” (Gellately, 2002: 55).

<sup>7</sup> *Mefisto* fue escrita por Klaus Mann en el exilio, en 1936. Al lado de la novela se ha escrito una historia completa por todos los incidentes que acompañaron su publicación. *Mefisto* sólo fue publicada en Alemania en 1968, luego de varios intentos por censurar su aparición. Klaus Mann (1906-1949), hijo de Thomas Mann, emigró a París en 1933 y desde allí y otros lugares de Europa se dedicó a criticar y a combatir el régimen nazi. *Mefisto* responde a esa intención, por lo cual es prácticamente una novela de tesis.

<sup>8</sup> Este dato ha sido tomado de (una web fascista): [http://www.accionchilena.cl/Secciones/gabi/biblioteca/Santoro/santoro\\_19.htm](http://www.accionchilena.cl/Secciones/gabi/biblioteca/Santoro/santoro_19.htm)

<sup>9</sup> En su reconstrucción histórica sobre la República de Weimar Gellately explica que “antes del nombramiento de Hitler el país se hallaba sumido en una sensación de desamparo, que se reflejaba en la tasa de suicidios cometidos en 1932, más de cuatro veces superior a la de Gran Bretaña por esa misma época, y casi el doble de la de Estados Unidos. La sensación de que el país estaba experimentando un retroceso de los valores culturales y morales era generalizada” (Gellately, 2002: 24).

## Referencias

Adorno W.T. (2004). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.

Aristóteles (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca nueva.

Benjamin Walter (1987). *Dirección única*. Madrid: Taurus.

Gellately Robert (2002). *No sólo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*. Barcelona: Crítica.

Horkheimer M., Adorno T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

Kästner Erich (1984). *La historia de un moralista. Fabian*. Madrid: Alfaguara.

Mann Klaus (1988). *Mefisto*. Barcelona: Ultramar Editores.

Roth Joseph (1984). *La Rebelión*. Barcelona: Seix Barral.

Roth Joseph (1987). *Hotel Savoy*. Madrid: Cátedra.

Sloterdijk Peter (2004). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.

Traverso Enzo (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.

## Recursos electrónicos

<http://www.erich-kaestner-museum.de>  
Consulta en marzo de 2005 y octubre de 2012

[http://www.accionchilena.cl/Secciones/gabi/biblioteca/Santoro/santoro\\_19.htm](http://www.accionchilena.cl/Secciones/gabi/biblioteca/Santoro/santoro_19.htm)  
Consulta en marzo de 2005

**Recibido:** septiembre 30 / **Aprobado:** diciembre 1 de 2012