

LOS BUDDENBROOKS. EL LEIT-MOTIV COMO CARACTERIZACION DE PERSONAJES*

Dolores M. Comas de Guebbe

Thomas Mann nos ofrece a lo largo de su vida una sutil interluminación de su complejo mundo anímico y su labor creadora a través de su tarea como crítico. Son estos dos momentos que Thomas Mann parece oponer, en cuanto a la intensidad de su manera de conocer y expresar, pero que desde distintos ámbitos nos revelan los lineamientos básicos de su personalidad, fiel y perseverante en la constante búsqueda de la problemática humana y su sentido.

La obra de arte para Thomas Mann no es solo realización estética, sino la tarea del espíritu que rescata lo vivido en su verdadera significación esencial, del tiempo en que las cosas suceden y se desarrollan. Por eso al ser fiel a sí mismo, agudo e implacable, exalta a la vez la fidelidad hacia lo humano y convierte a su fluyente retrato temporal en una visión interna de una época en la historia de la cultura. Con razón ha dicho Roque Esteban Scarpa que *coexisten en la estructura de su carácter, en la formación de su personalidad, dos fuerzas que obran en pugna: la tendencia a confesar descarnadamente la propia vida, a describir sin inhibiciones la de los que lo circundan y una especie de pudor, de continencia, de respeto a la propia y a la ajena desnudez que le obliga a velar circunstancias de la realidad.* (1) La primera tendencia le lleva, en ocasiones, a utilizar como materiales novelescos episodios trágicos o humorísticos de su propia vida familiar; la segunda, más constante, a cifrar otros, a entretener alusiones comprensibles solo para los que están en el secreto, a simbolizar hechos que mantienen con la realidad impalpables lazos. Y es aquí donde su labor como crítico nos ayuda en nuestra tarea abocada en desenrañar el núcleo secreto de su obra y develar las claves encerradas en él. Así en *Relato de mi vida* dice refiriéndose a *Tonio Kröger*, aparecido en 1903.

* El análisis de *Tonio Kröger* que originalmente integraba la totalidad de este trabajo ha sido publicado por separado en el *Tomo Homenaje a Thomas Mann* realizado por la Universidad Nacional de La Plata, 1975.

1) Roque Esteban SCARPA, *Thomas Mann, una personalidad en una obra*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1961, p. 21.

[. . .] “es posible que hayan sido sus cualidades musicales las que le han granjeado tantas simpatías. Fue ésta, sin duda, la primera vez que conseguí hacer que la música influyese en mi producción, conformando su forma. Por vez primera se concebía en ella la composición narrativa en prosa como un tejido de temas espirituales, como ese complejo de relaciones musicales que más tarde llevé a cabo en *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*), en una medida mucho mayor”.

[. . .] “mi inclinación hacia una concepción artística de este tipo se remonta al *Tonio Kröger*. Sobre todo, en esta obra el ‘leitmotiv’ lingüístico no era tratado ya en forma puramente fisiognómica y naturalista, como todavía ocurría en *Los Buddenbrooks* sino que había adquirido una transparencia de sentimientos ideales que le despojaban de su carácter mecánico, alzándolo hasta lo musical”. (2)

En el texto precedente es necesario destacar dos afirmaciones: la primera de ellas se refiere a ‘las cualidades musicales’ de *Tonio Kröger*, agregando además: *Fue ésta, sin duda, la primera vez que conseguí hacer que la música influyese en mi producción conformando su estilo y su forma.*

Haciendo un poco de historia, y antes de que Thomas Mann formulara estas declaraciones, la crítica literaria (3) ha afirmado que desde las postrimerías del siglo XVIII hasta el tercer decenio del XIX, esa transfusión de elementos musicales a la literatura se cumple de un modo terminante. Baquero Goyanes en su *Estructuras de la novela actual*. (4) afirma además, refiriéndose al *Tristram Shandy*, de Sterne (s. XVIII), que las indicaciones de *Tempo* anotadas en el sermón de Yorick (cap. XI, libro VI) tienen la intención de *satirizar determinados amaneramientos de la predicación religiosa, y, a la vez, informarnos del auge conseguido por la música en el siglo, y especialmente por aquella de tipo operístico y de procedencia italiana.* Y agrega más adelante que *algunas de esas burlescas metáforas habían luego de convertirse en serios procedimientos estéticos, aplicados al arte de novelar.* (5) Y esto, sobre todo, a partir de fines del siglo XIX (con el simbolismo) y principios del XX, donde se aplica, dentro de las estructuras musicales más usuales, en la de la sinfonía. (6)

2) Thomas MANN, *Relato de mi vida*, Madrid, Alianza, 1969, p. 32/33.

3) Alfredo DORNHEIM, “Música novelesca y novela musical”, *Revista de Estudios musicales*, U.N.C., agosto 1949, n. 1, p. 137. V. también Guillermo THIELE, “Jugando con perlas de vidrio”. Informe sobre la última novela de Hermann Hesse, *Boletín Bibliográfico*, U.N.C., 1948, (Publicación de la sección de Literatura alemana).

4) Mariano BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 86.

5) También Thomas MANN en *Alteza Real* (*Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1956, p. 856—860) utiliza un procedimiento similar. Aquí el pastor Wizzelenus modula su sermón religioso sobre la base de un leitmotiv. Pero en *Alteza Real* nos enteramos por boca del narrador y su perspectiva irónica, mientras que en *Tristram Shandy* se logra a través de las acotaciones de *Tempo* que agrega Sterne por boca del predicador.

6) V. además Alfredo DORNHEIM, op. cit., en la cual hace una referencia histórica sobre el influjo de la música en los autores románticos alemanes.

La segunda de las afirmaciones de Thomas Mann del texto citado se refiere específicamente al término 'leitmotiv', aclarando además que en *Tonio Kröger* "el leitmotiv lingüístico no era tratado ya en forma puramente fisiognómica y naturalista, como todavía ocurría en *Los Buddenbrooks*, sino que había adquirido una trasparencia de sentimientos ideales que le despojaban de su carácter mecánico alzándolo hasta lo musical".

Y verdaderamente es así. Desde que Thomas Mann publicó su primera novela corta la vivencia de la música se le ha hecho cada vez más entrañable, hasta que ha encontrado en su última gran novela, el *Doktor Faustus*, la expresión más profunda y completa de toda su vasta obra. Después de *Los Buddenbrooks*, Mann abandonó la senda del realismo e introdujo en su novela corta *Tristán*, 1903, el tema de la música, plano principal en que se desarrollan los acontecimientos de esta narración. Pero es en el *Doktor Faustus*, la obra más madura del escritor —pasando antes por su obra clave *La montaña mágica*, desde el punto literario—musical—, donde la experiencia de la música adquiere un profundo sentido simbólico.

En su Introducción a *La montaña mágica*, conferencia que dictó ante los estudiantes de la Universidad de Princeton, Mann aclara su posición frente a la obra musical de Ricardo Wagner con las siguientes palabras:

"Desde siempre la música ha influido en mi trabajo como intenso formante estilístico. Generalmente, los poetas son, "en rigor" algo diferente; son pintores desplazados, dibujantes, escultores, arquitectos o qué sé yo. Por lo que me atañe debe contármese entre los músicos. La novela siempre ha sido para mí una sinfonía, una obra contrapuntística, un tejido de temas, en que la idea desempeña el papel de motivos musicales. En cierta ocasión, se ha llamado la atención —y yo mismo lo hice— sobre la influencia que ejerció el arte de Ricardo Wagner sobre mi producción literaria. Ciertamente, no niego este influjo, y muy especialmente seguí a Wagner en el empleo del leitmotiv, que transporté a la narración, pero no, como ocurrió en Tolstoi y Zola y también aún en la propia novela de mi juventud, *Los Buddenbrooks*, de una manera netamente naturalista o, por decirlo así, mecánica, sino a la manera simbólica de la música. Me ensayé en ello, primeramente en *Tonio Kröger*. La técnica que apliqué a esta novela corta, volví a utilizarla en *La montaña mágica*, dentro de un marco mucho más amplio y de un modo muy complejo, que se extiende a todo cuanto integra la obra".

(7)

El mismo Thomas Mann en varias ocasiones asevera lo mismo: emplea el leitmotiv en sus obras, y más específicamente dice que la idea desempeña el papel de motivos musicales, y en esto siguiendo a Wagner.

7) Este testimonio personal del escritor puede referirse también al *Doktor Faustus*. La influencia de la 'epopeya musical' de Ricardo Wagner en esta novela estriba, en la aplicación de los leitmotivs, de esos temas conductores o motivos directrices que constantemente resurgen a través de toda la obra, siempre bajo distintos disfraces y modulaciones.

El término leitmotiv dentro de la crítica literaria ha suscitado discusiones. Se lo ha tratado de delimitar y mientras algunos lo toman aún en el sentido que parece lícito atribuirsele por analogía con su significación musical, otros lo utilizan para designar fenómenos muy restringidos. W. Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* lo define diciendo: *El leitmotiv o motivo dominante designa los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de la obra de un poeta* (8) [...] *puede tratarse de determinados gestos, modos de hablar, o bien de pequeños sucesos que se repiten. Más adelante agrega también: ni siquiera se trata de motivos auténticos; pues precisamente en la rigidez y en la delimitación, en el hecho de que estos temas no se integran en la cohesión del todo, sino que la interrumpen, reside su sentido y su acción cómica.* (9)

Baquero Goyanes en el libro ya citado, sostiene a su vez que los leitmotivs funcionan como sostenedores y enmarcadores del tema a través de sus varias modulaciones en el tiempo y en el espacio.

Dentro de estas dos actitudes, cabría agregar que en el caso de *Los Buddenbrooks*, por darse solamente la caracterización de los personajes de forma estrictamente naturalista y fisiognómica, y con una finalidad irónica y hasta satírica y caricaturesca, se cumpliría lo afirmado por Kayser, o sea que estos leitmotivs no se integrarían en la cohesión del todo; pero en *Tonio Kröger*, los leitmotivs, como su mismo autor apunta, funcionan de otro modo y en esto seguimos lo afirmado por Baquero Goyanes, o sea que son sostenedores o enmarcadores de temas o motivos dominantes.

Ambas definiciones —como es dado observar— se remiten a puntualizar un aspecto dentro de la aplicación en la novela de este medio técnico de construcción y composición.

La palabra, como tal, pertenece al lenguaje musical y fue creada por Hans von Wolzogen para designar un motivo o un tema característico, destinado a representar una idea, un sentimiento, un suceso o un personaje mediante el recurso de su aparición periódica.

Los Buddenbrooks. Decadencia de una Familia

Las primeras líneas de lo que será *Los Buddenbrooks*, las escribe en Roma, a finales de octubre de 1897. La redacción de la novela sigue adelante hasta 1899, interrumpida por algunos trabajos menores. En setiembre viaja a Dinamarca, pasando por Lübeck. En el relato *Tonio Kröger* (escrito algunos años más tarde), describirá este viaje con todas sus incidencias. A finales de marzo de 1901, el editor S. Fischer le confirma la publicación de *Los Buddenbrooks*. La obra tiene un valor artístico y documental: "Mi procedencia familiar está allí mi-

8) W. KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961, p. 90.

9) W. Kayser, op. cit., p. 91.

nuciosamente descrita, cuya continuación autobiográfica es, por así decirlo, *Tonio Kröger*.¹⁴ En octubre aparece en dos volúmenes *Los Buddenbrooks. Decadencia de una familia*. Tras algunas dificultades iniciales, la obra tuvo un éxito arrollador en toda Alemania; y todavía en 1929, el documento por el cual se le concedía el Premio Nobel lo califica de "el autor de *Los Buddenbrooks*". La novela significa un giro decisivo en la vida de Thomas Mann; en el aspecto personal lo introduce en los salones de Munich y en la alta sociedad muniquesa, y en el aspecto literario lo saca del semianonimato en el que hasta entonces había vivido.

El punto de partida para la primera obra de gran aliento fue la reiterada lectura, en Roma, de la novela de los hermanos Goncourt *Renée Mauperin*, decisiva por la precisión con que había sido ejecutada, por su estructura de capítulos muy cortos que permitían el enfoque de situaciones determinadas que constituían cada una de ellas lo más aproximado a la forma del cuento que le era manejable y conocida.

Tampoco está ausente el ejemplo de la productividad madura de Gerhart Hauptmann, ni el de uno de sus maestros, Theodor Fontane, con su estilo secamente realista, su ironía benevolente, su talento para los matices sociales, en cuyas páginas novelescas se enuncia el problema que le preocupa y que constituirá el angustioso drama interior de Tonio Kröger: la oposición entre arte y vida. En Hauptmann encuentra Thomas Mann la fusión y colaboración de tendencias características de la época: el neorromanticismo y el naturalismo, la realidad entrelazada con la poesía. Y esta pujante perspectiva propone al escritor nuevas obligaciones con respecto al enfoque y a la realización formal de la obra.

A estas influencias se agrega además el descubrimiento de la literatura rusa. Lee a Turgueniev, Tolstoi, Dostoievsky, Gogol, entre otros, y vive en la humanidad de sus obras y en la complejidad de sus tipos, la superación de un determinismo psicológico que gravita en el pensamiento de su tiempo. De la libertad, la veracidad, la densidad íntima de los personajes recibe alientos y estímulos, y como consecuencia es incitado a alivianar el "naturalismo serio y pesado" que recibe como herencia del siglo que termina, y a ennoblecer la obra de arte dándole un contenido intelectual y simbólico, en cuya concepción coopera la música de Wagner.

El mismo Thomas Mann ha reconocido que mientras escribía *Los Buddenbrooks*, la lectura de *Anna Karenina* significó mucho para la plasmación de su obra. No fue un influjo concreto cuyas huellas puedan rastrearse en la composición, sino más bien de índole espiritual y ejemplar.

En cuanto a Wagner, su influencia en el joven Mann fue más de atmósfera, más de tono vital, de impulso para su alma, que un influjo consciente que solo tuvo en su afán de traspasar a la construcción novelesca elementos característicos de lo musical wagneriano: el leitmotiv, por ejemplo, que como repetición de motivos importantes, es el más convincente medio de impresión y de expresión de que dispone la música, una fórmula cuya esencia formal y simbólica constituye la imagen de un contenido, en su mayor parte, trascendente a la conciencia.

Como se comprenderá es imposible determinar el grado, intensidad y extensión de estos influjos y ejemplos —amén de otros desconocidos o no valorados— que sirvieron de estímulo o de piedra de toque para hacer algo distinto.

Mientras crece el manuscrito, crece también la concepción de la novela: la idea primitiva de la historia de las dos últimas generaciones de su familia necesita afirmarse en antecedentes y por eso retrotrae el relato a dos generaciones anteriores; la tarea exige fundir el recuerdo con cierta documentación histórica, económica y social y, por lo tanto, un minucioso trabajo de preparación.

La obra está realizada en una doble perspectiva: 1 —la puntualización naturalista del ambiente (reflejada en los Möllendorf, Hagenström y Huneus) y 2— una atmósfera poética que envuelve a los personajes núcleos. Expone además un tema fundamental: la lucha entre la voluntad ética que quiere preservar al individuo de la experiencia peligrosa (decadencia) y la necesidad que se le opone como forma de un destino (Thomas Buddenbrook). Hace confluír en un personaje de la novela estos dos enfoques, resolviendo esta actitud de choque con ironía y humor: las simultáneas simpatías y resistencias a la atmósfera espiritual aparecen reflejadas en Tony Buddenbrook.

Para su mejor análisis habría que deslindar en esta novela dos planos que se reflejan recíprocamente: a) un primer plano de leitmotivs (10) que se refieren específicamente a determinados personajes y b) un segundo plano de leitmotivs que señalan todo un motivo o un tema dentro de la novela. Entre estos motivos es necesario destacar: la música, la noche, el mar, el anhelo (amor), el destino (emparentado con el tema de la soledad), y la muerte. Estos motivos asumen el carácter de verdaderos símbolos, y encadenan *Los Buddenbrooks* y *Tonio Kröger* a una etapa espiritual singular en la vida del autor. El enfoque romántico de estos seis motivos aparece semi—oculto, velado por la presencia objetiva de la realidad y el análisis psicológico, pero crean una tonalidad y una atmósfera que armonizando con el tratamiento realista—naturalista del tema central, y de la caracterización de los personajes, constituyen el secreto de su verdadero sentido. La lectura cuidadosa ayuda a descubrir el valor anímico de esos elementos literarios y la honda trasposición que ha hecho el autor de un problema humano que no le es ajeno: el artista y las vivencias de una sociedad burguesa y las relaciones que él tiene con el espíritu de la época.

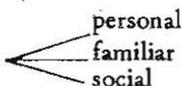
10) Estos leitmotivs son mucho más evidentes en su lengua original. Necesariamente la traducción oscurece los matices dialectales y las particularidades lingüísticas. En el pasaje de una lengua a otra es muy difícil encontrar construcciones y vocablos paralelos que definan tan acabadamente como en alemán la caracterización de los personajes. Así el bajo alemán de Johann Buddenbrook, fundador de la Razón social, el habla dialectal de Ida Jungmann, las frases rebuscadas de Grünlich y las cuidadas y elegantes de Thomas Buddenbrook. No nos ha sido posible, dadas las dimensiones de la obra, traer en todos los casos el ejemplo en su versión original.

Organizaremos el estudio de los dos planos mencionados del modo siguiente:

a) Primer plano: leitmotivos caracterizadores de personajes

- Narrativos:— Descriptivos: gestos y actitudes externas de personajes
- Lingüísticos: modos característicos de expresarse.
- Narrativos: el narrador en la obra

b) Segundo plano: motivos o temas fundamentales de la novela

- Estructurales: — Decadencia 

Los tres primeros (a) también se relacionan con (b), ya que determinados gestos y palabras se van transformando y asumiendo otras características a medida que se cumple el desarrollo de la novela (decadencia, descenso social—económico a través de las cuatro generaciones) y un ascenso en la espiritualización de los integrantes de la familia. Pero es dentro de los estructurales que se encuentran aquellos leitmotivos que se relacionan directamente con los motivos o temas fundamentales de la novela.

Estas caracterizaciones en base a leitmotivos jalonan todas las páginas del libro, y son, como el mismo autor lo ha afirmado en repetidas ocasiones, de forma estrictamente naturalista: a cada personaje, de acuerdo a su condición social, edad, situación económica, le corresponde una determinada forma de actuar o hablar.

Leitmotivos narrativos (11)

• Descripción de gestos y actitudes

Entre los gestos y actitudes que se repiten dentro de la primera generación de Buddenbrooks presentada mencionaremos a Antoinette Duchamps, esposa de Johann Buddenbrook, quien tiene la costumbre de sujetar el brazo de su interlocutor con vehemencia. Su esposo ríe de un modo peculiar. Los amigos de la familia, presentados durante el almuerzo que realizan para festejar la compra de la casa, son identificados todos gracias a leitmotivos fisiognómicos. Durante esta primera parte de *Los Buddenbrooks*, plenamente expositiva y documental, ofrece Thomas Mann una amplia galería de retratos. En éstos se puede observar la estudiada caracterización psicológica y realista, y a la vez, la perspectiva irónica del narrador, quien a través del material narrativo ha sabido seleccionar y adicionar cada uno de los detalles.

11) En todos los casos citaremos el número de páginas de acuerdo con las siguientes ediciones: en castellano Thomas MANN, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, [c. 1956]. En alemán: Thomas MANN, *Buddenbrooks, Verfall einer Familie*, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. I, S. Fischer, 1960.

Para nombrar sólo unos pocos ejemplos citaremos el modo de mover los cubiertos de Ida Jungmann (p. 55), la forma de lisonjearse y prodigarse ternuras los Overdiek, viejo matrimonio consular (55), a Jean Jacques Hoffstede, quien se frota la *puntiaguda (aguda nariz)* mientras lee poesías (58, 67).

Los hijos del matrimonio Buddenbrook se caracterizan también de acuerdo a fórmulas rígidas. El mayor, Tom, *una ceja más levantada que la otra* (47), además fuma cigarrillos a montones y tenía *la pésima costumbre de aspirar fuertemente el humo, que iba expulsando poco a poco al hablar* (47). Christian tiene una personalidad fluctuante, sus gestos y actitudes remedan siempre lo que es cómico o caricaturesco en los demás. Con el tiempo se friccionará constantemente una pierna. Tony, con su saliente labio superior, que le otorga una *expresión pueril, cándida y descarada* (231).

Incluso una forma de toser puede transformarse en un leitmotiv. Grünlich, primer esposo de Tony, cuando se siente turbado intercala antes de cada párrafo *He-e-hm*, o el banquero Kesselmeier, con sus constantes exclamaciones *Ahah*.

. Leitmotivs lingüísticos

Dentro de la caracterización a través del lenguaje cabría señalar al mismo Johann Buddenbrook, quien usa vocablos franceses o del bajo alemán cuando está irritado o molesto: *no me saques de mis casillas, muchacho* (56) (*Krischan, freet mi nich tau veel*) (32); el Doctor Grabow, que prescribe siempre como eterna receta: *Dieta rigurosa. . . un trocito de pichón, con miga de pan, solo la miga* (61) (*streng Diät. . . ein wenig Taube, -ein wenig Franzbrot. . .*) (37); o los estribillos dialectales de Köppen, comerciante enriquecido y cuya palabra predilecta es *confligto (Konflikt)*; o la repetida frase de Sesemi Weichbrodt, quien a lo largo de las 800 páginas del libro en los momentos solemnes dice a sus ex-alumnas (Tony, Erika): *Sé feliz, mi querida niña* (392), *Sé feliz, hija mía* (472), (*Sesemi Weichbrodt sagte mit ihren herzlichsten Vokalen: "Sei glücklich, du gutes Kind!"*) (357). Entre otros personajes que aparecen fugazmente en la novela mencionaremos al profesor Stengel, con sus distinciones lógicas entre *lina y raya*.

Dentro de los leitmotivs lingüísticos sobresale el de Morten Schwarzkopf con su *Me voy a las rocas* (162) (*Ich setze mich da hinten auf die Steine*) (131), que indica una actitud espiritual que para él significa quedarse solo o aburrirse. Su importancia radica en que esta frase es retomada por Tony, luego de muchos años, cuando la decadencia de la familia se ha cumplido y ella, su hija y su nieta deben abandonar la casa paterna: *Adónde iremos las tres? . . . ¡A las rocas!* (585). Relacionado con este leitmotiv que remite a la estructura total de la novela y que señala determinados pasos en la evolución de los personajes hay que mencionar al de la misma Tony Buddenbrook, quien luego de su primer matrimonio fracasado acostumbra intercalar siempre que la conversación se lo permite: *Ya no soy la boba de otros tiempos* (316), o sino *Soy la mayor y tengo experiencia de la vida* (332), o *Soy ya una vieja que lleva toda una vida tras de sí, sin ninguna esperanza en la tierra* (345), o *Conozco la vida, ya no soy una boba y tengo ojos en la cara* (376) (*Ich kenne das Leben und bin keine Gans mehr und habe meine Augen im Kopf*) (341). Estas constantes reiteraciones indican la pérdida de toda ilusión en la vida, por eso repite siempre las mismas frases. Todas

ellas muestran el anquilosamiento interior, del cual sólo es capaz de salir cuando algún hecho exterior (casamiento de Tom, casamiento de su hija Erika), le permiten demostrar que todavía puede ser útil y poner en práctica nuevas ideas para elegir un mobiliario o decorar una casa. Por lo demás su vida espiritual permanece limitada a las 'veladas hierosolimitanas', los 'jueves infantiles' y las reuniones dominicales. Por eso le confiesa a su hermano Tom:

"... no deja de atormentarme una idea continua: 'Eres una vieja, con una hija crecida, y tu vida está detrás de ti. Durante unos años has permanecido estacionaria, pero de ahora en adelante será como si tuvieras setenta u ochenta años, y tendrás que resignarte a oír las lecturas de Lea Gerhardt'..."

Y más adelante agrega:

"ya no soy una boba, y tengo ojos en la cara. Soy una mujer divorciada y he de sentir las consecuencias de este hecho, claro está". (336/337)

El texto precedente muestra de un modo elocuente la psicología del personaje y la estricta interrelación entre el leitmotiv y el mundo interior, individual. Por otra parte demuestra el consciente estudio y preparación del autor al caracterizar a sus personajes.

Agregaremos además las constantes reiteraciones de Christian con su frase proverbial que anticipa un minucioso relato de sus dolencias: *Es extraño, conoces ese sentimiento* (326, 340), o *Conoces esa sensación* (296), o *No sé si conoces eso* (354); (*Ich weiss nicht ob du das kennst...*) (319). Todas y cada una de estas expresiones indican una constante reflexión del personaje sobre sí mismo que le impiden conformar su personalidad al ambiente en que actúa. Este ambiente y los personajes circundantes son sólo para él motivo de imitación ya cómica, ya grotesca. (12)

. Leitmotivs narrativos – El narrador en la obra

Entre los leitmotivs específicamente narrativos es notable la constante recurrencia del que caracteriza a Tilda o Klotilde. Este es un personaje completamente plano —de acuerdo a la distinción de Forster—, y que en realidad no se escucha y sólo se ve a través de las palabras con que lo identifica el narrador. A lo largo de la novela aparece siempre semejante a sí misma. Los años no pasan para ella, pues desde niña tiene aspecto de vieja. Tilda es *paciente, humilde, hambrienta y delgaducha* (56) (*geduldig, zäh, hungrig und mager* (33), o *delgaducha, humilde, comilona* (208), y otra de las frases con que se la caracteriza es: *siempre endeble y con su aspecto de vieja, llevando su eterno vestido floreado* (121)

12) Sería largo de enumerar las constantes repeticiones en que inciden cada uno de los personajes a lo largo de un libro de 800 páginas. Valgan estos pocos ejemplos de sencilla aclaración de los procedimientos utilizados por Thomas Mann para la caracterización de los personajes en *Los Buddenbrooks*.

Entre los leitmotivos narrativos correlacionados con la estructura del libro es evidente el utilizado para las manos de la familia Buddenbrook, y así las cuatro generaciones que han dirigido la Razón Social tienen las *manos blancas, algo cortas, pero bien modeladas peculiares de los Buddenbrooks* (231) (*Ihre Hände, die weissen, ein wenig kurzen, aber feingegliederten Hände der Buddenbrook*) (199), o la mano de Tom, *mano blanca, algo corta, finamente dibujada* (70). Los indicios de la decadencia se observan en los rasgos siguientes:

“Aquellas manos, con sus bien cuidadas uñas ovales, tendían a mostrar una coloración azulada y, en ciertos momentos, en ciertas situaciones de agitación, podían adoptar una expresión desagradable que hasta entonces había sido ajena a la típica mano de los Buddenbrook, ancha y burguesa, aunque bien modelada” (288)

o bien *manos nerviosas y de venas azuladas*, a lo cual también agrega Thomas Mann para puntualizar mejor las señales de su endeble constitución: *azuladas venas que cruzaban sus sienas, marcada propensión al escalofrío* (269), o si no *en sus pálidas sienas se marcaban claramente sus venas* (453). Este último rasgo se hace más visible en la cuarta generación, en Hanno, en quien se ven reunidas la herencia paterna y materna: *Desde el principio poseyó las manos de los Buddenbrook, anchas, un poco cortas, pero finamente articuladas. . . . unos ojos de un pardo dorado circundados por azules sombras* (457); Gerda, su madre, también tiene *sombras azules bajo los ojos* [...] *y en los ángulos de los casi contiguos ojos se advertían unas sombras azuladas* (339).

En Thomas, además de las sombras azules, o de las azuladas venas que se marcaban en sus sienas, se acentúa con la vecindad de la muerte su propensión al escalofrío y al vértigo (685).

. Leitmotivos estructurales

Dentro de los leitmotivos que se refieren a la estructura y son enmarcadores de motivos o temas habría que enunciar en primer lugar los referidos a la música y al mar.

En las primeras generaciones de Buddenbrook la música es manifestación de regocijo, en la segunda de fe y acompaña por lo general las festividades religiosas; ya en la tercera generación aparece como tendencia disociadora, lo mismo que el mar, y sirve para señalar la paulatina decadencia de la familia, que concluye con la creación musical de Hanno para el día de su cumpleaños, acompañado por su madre al violín. La música es en Hanno manifestación, por un lado, de su sensibilidad artística, pero a la vez representa por el modo febril, ardoroso y espontáneo con que compone acompañando los relatos de Kai, su amigo, la expresión más lograda de su personalidad disociada. Su relación con el mundo sólo se establece a través de su amistad con Kai y de la música. Por lo demás el mundo significa para él lo temible, abrumador, desconocido y abismal. Su personalidad está por completo alejada del mundo burgués, social y económico de sus ascendientes, perfectamente centrados en su ámbito comercial y seguros de sí mismos (primera y segunda generación).

El amor al mar se hace patente desde la tercera generación y en etapas en que el debilitamiento físico es notorio; en Thomas cuando ya lo ha invadido un creciente agotamiento

to, en Hanno, en los últimos capítulos del libro. Ambos expresan ese sentimiento de un modo similar: ¡*Olas inmensas. . . ! . . . Vienen y se estrellan, una tras otra, sin fin, sin objeto, estériles y errantes*, dice Thomas Buddenbrook (705) y Hanno: *Olas inmensas, encrespadas, acercábanse, arrolladoras, con ímpetu inexorable. . .* (669).

Estos motivos no marchan separados, sino que unos y otros presentan estrechas relaciones. Así también para el novelista la música y el mar se correlacionan mutuamente en el relato épico. Por eso en *Los Buddenbrooks* y también en *Tonio Kröger* el paisaje no es percibido tanto por la vista, sino por lo que tiene de armonía y de disonancia, de línea constructiva que sigue un ritmo que se traduce en melodía interior, de tal manera que la naturaleza es primordialmente oída y no tiende a ser reproducida como descripción, sino a ser audible nuevamente a través del tono de la lengua, a trasmutarse en lo escrito, en el oleaje rítmico de la frase, de la construcción del período, de la arquitectura total de la novela.

Desde el Travemünde de la infancia, *el mar y la música se unieron en una relación de ideas y de sentimientos para siempre en mi corazón* —nos confiesa Thomas Mann en su primer discurso sobre Lübeck— *y ha resultado algo de esa unión de sentimientos e ideas: el relato, la prosa épica.*

Estos dos motivos se entrelazan también con el de la muerte. El mar es imagen de lo eterno, de la muerte y del anonadamiento, pero también puede ofrecer una vida de ocio, apacible, libre de preocupaciones (Tony Buddenbrook en sus semanas en Travemünde), y preparar el sentimiento callado del amor. Es imagen de la muerte cuando invita con el rumor adormecedor del oleaje a cerrar los ojos y abandonarse a una *inmensa felicidad*, y dormirse plácidamente en la playa. De allí la voz admonitoria de Ida Jungmann cuando advierte a Hanno que le llevará a la muerte si se duerme allí.

Todos estos motivos traducen la propia actitud de Thomas Mann, impresa también más tarde en *La muerte en Venecia*, cuando el artista Aschenbach ansiará *descansar en el seno de lo simple y lo inmenso, de esa variedad de figuras que se le presentan.*

A estos significados del mar se agrega además el de representar la tendencia disociadora, opuesta a lo que es estructura y medida. Así lo siente Thomas Buddenbrook, cuando se atreve a manifestárselo a sí mismo. Toda su vida intentó desoír el llamado de lo más tentador, la música, el arte, el mar, con sus olas *sin fin, errante, sin objetivo* para formarse una personalidad acorde con lo que la sociedad solicitaba de él: un comerciante seguro, de altas ideas morales, que debe valorar la dignidad de la casa y su tradición. Por eso en uno de los mejores y más logrados momentos de *Los Buddenbrook*, en el enfrentamiento con Christian, cercano el cuerpo de la madre muerta se atreve a decir:

“He llegado a ser como soy —replicó al fin Thomas, y en su voz latía una emoción profunda—, porque no quise ser como tú. Si he huido de ti interiormente es debido a que quise guardarme contra ti, porque tu ser y tu persona eran un peligro para mí”. (615)

En otra oportunidad había manifestado a Tony que el arte —por el cual sentía una intensa atracción— *lo vuelve a uno desquiciado, incapaz e inconsistente, le hace perder el equi libro interior.*

Ya desde su juventud, había sentido predilección por la lectura de poetas, por los escritores modernos, satíricos y polémicos, por las melodías sencillas, por el teatro, pero al ver reflejado en Christian los desórdenes a que lleva esa peligrosa atracción había manifestado repulsa hacia él, cuando en realidad era hacia sí mismo. De allí su actitud meticulosa, extremadamente cuidadosa en su arreglo personal, en sus gestos exteriores, en las palabras medidas que dirigía a quienes se acercaban a él. Una máscara que desfallecía cuando se encontraba solo y reconocía la inmensa distancia entre su ser y la realidad, la soledad engastada en su alma. Pues él no era ni un artista ni un comerciante, sino las dos cosas a medias, en constante pugna. Esta agonía lo corroe interiormente hasta adentrarlo en la conciencia de la muerte. Entonces decide buscar 'la verdad'. Sin querer descubre un libro de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (estrecha relación entre las vivencias del personaje y del autor que también leyó a Schopenhauer por esa época). Después de esta lectura puede dormir unas pocas horas con profundo sueño. Se despierta con un 'germen de amor', amando a todos los seres y aceptando la visión beatífica de la muerte. Sin embargo, su falta de voluntad le impide retomar la lectura y siente cada vez de un modo más apremiante, que el éxito que antes dependía de él, como una fuerza, una prudencia y una actitud enigmática indefinible que podía dominar, sumada a la conciencia de imprimir un impulso al movimiento de la vida con la propia personalidad, no responde a sus íntimos anhelos. Así, mientras aumenta su cansancio interior, pone un mayor esmero en el atuendo exterior.

La fe en la docilidad de la vida a nuestros mandatos, ya quebrantada, encuentra su natural y lógica continuación en la figura de Hanno, para quien no hay un verdadero destino; su destino se le presenta incierto tanto para él como para los suyos. Esa falta de un destino logrado con la fuerza de la propia personalidad, se asocia con la aguda sensibilidad de Hanno, solitario entre sus compañeros, aquejado de angustias nocturnas y predispuesto a las lágrimas.

Así, con los motivos del mar, la música y la muerte aparecen emparentados todos estos temas: la soledad del hombre y la sensibilidad artística, una creciente y paulatina pérdida de saludable energía y la incapacidad para perfilar el destino personal.

Todos estos motivos relacionados entre sí nos hablan de la decadencia que ha experimentado la familia a través de las cuatro generaciones, la tendencia disociadora de la música, del mar, del arte, por adición van completando el objetivo del autor.

Como signos de la decadencia personal o individual que ha sufrido cada uno de los miembros de la familia, cabe mencionar la insistencia de Tony en salvaguardar su dignidad personal, a pesar de estar dos veces 'divorciada'. Esta palabra configura por su reiteración la antinomia entre lo que el personaje quiere mostrar ante la sociedad y lo que el destino le ha deparado individualmente. Para decirlo con las palabras del novelista: *La señora Permaneder estaba perfectamente convencida de lo que en aquella hora se debía a sí misma y a toda la concurrencia en dignidad y en representativa distinción* (625). Christian convertido ya en un 'suitier' que permite que su discípulo, el Doctor Giesecke, pague sus gastos (Frase muy reiterada en las últimas partes de la novela) y Tom, que se ha convertido con el tiempo, gracias a su trabajoso esmero en presentar una figura elegante, en una *figura decorativa* en la bolsa, hecho que suscita las sonrisas de los comerciantes.

Relacionado con los motivos ya enunciados aparece el motivo de la noche: la noche como perturbadora de una cierta armonía que se pretende lograr durante el día. Así en las últimas partes de la novela la noche tiene fundamental importancia. Durante la noche, cercana ya la aurora, muere la consulesa Buddenbrook, *née* Kröger, y con ella, lo que quedaba del pasado esplendor de la familia. Al anoecer de cierto día de primavera Tony Permaneder le propone a Thomas un negocio que tras algunas vacilaciones acepta: ésta sería la oportunidad de mejorar y elevar el prestigio de la Razón Social decaído en esos momentos. Pero por contraposición, en el día que se celebran los cien años de la fundación de la casa Buddenbrook, llega la noticia de que una granizada ha malogrado la supuestamente fructífera cosecha. Observamos de este modo, cómo el lema de la Razón Social (leitmotiv), respetado por las primeras generaciones anteriores, ya no se sigue: *Hijo mío, atiende con ánimo a los negocios durante el día, pero no hagas más que aquellos que no puedan quitarte el sueño por la noche.*

A través de este motivo se traduce la decadencia interior de Thomas, que no respeta ya el lema de sus antepasados, y la decadencia de la Razón Social, dedicada ahora a negocios menores.

Todos estos motivos relacionados entre sí y que dan una atmósfera singular a la novela, establecen la trama vital conscientemente elaborada

Faltaría agregar ahora algunos ejemplos sobre el tratamiento del amor. A partir de los dos primeros matrimonios de las primeras generaciones de Buddenbrooks, establecidos sobre la base de acuerdos razonables —económicos y sociales— se demuestra en los posteriores —Tony, Erika—, que esas bases ya no son tan sólidas e inmovibles. En Tony le lleva en la primera ocasión, el respeto hacia su padre y la casa a aceptar lo que parece conveniente: el negociante Grünlich, con la consiguiente estafa y divorcio. Su segundo intento de rehabilitar la casa y su persona concluye de un modo similar. Lo mismo sucede con su hija Erika. En Thomas, la búsqueda de lo singular, distinto y exótico le hace tomar por esposa a Gerda Arnoldsen, un ser enigmático, apasionado por la música, pero frío y distante ante cualquier otra manifestación de amor. Un respeto sobrio y ceremonioso se establece en la vida de los cónyuges, ya que existe una incapacidad de fondo para lograr la comunicación: la música —medio de Gerda— le es negada como conocimiento a Thomas y por eso él es objeto de su desdén. De este modo, los divorcios de Tony, la separación de su hija Erika, el posible engaño de Gerda, llevan inevitablemente al fin que el autor ya tradujo en el título: *Decadencia de una familia*. La salvación por el amor no se cumple.

Todos y cada uno de estos motivos representan las tendencias disociadoras, el proceso de disolución en el espíritu del hombre; en suma, diferentes formas de decadencia: espiritual (personal), familiar y económica (Razón Social).

Por ello destacamos nuevamente, que en esta novela el autor parte de una palabra fundamental: decadencia, y a ella aplica todos sus recursos para fundamentarla, ya sea a través de los leitmotivs que marcan la evolución de los personajes o de los motivos que corroborean la idea esencial.

Cabría agregar aquí —como Thomas Mann lo ha dicho de Wagner y puede aplicársele

a él mismo— que *cada obra se desarrolla partiendo de una nota fundamental que la diferencia del resto y se le contrapone estilísticamente, que nos permite ver y casí sentir el secreto del estilo como núcleo mismo del arte, casí como el arte mismo”.*