

LA MEMORIA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN “DEUTSCHES REQUIEM” DE J.L. BORGES Y *DOKTOR FAUSTUS* DE THOMAS MANN

Natalia González de la Llana Fernández

(Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen)

RESUMEN

Este artículo analiza “Deutsches Requiem” de Borges y el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, dos narraciones con protagonistas fáusticos, desde el punto de vista de su representación de la Segunda Guerra Mundial. Ambos autores han sido a menudo criticados: Borges, por la irrealidad de sus ficciones, y Mann, por no realizar en su *Doktor Faustus* un análisis de las causas económicas, sociales, etc. que llevaron al nazismo.

Nuestra tesis es que no existe una falta de compromiso con la realidad, sino que se produce una mitologización de la historia que otorga un carácter más universal a las obras, obligando así a todas las naciones (no sólo a la alemana) a una reflexión profunda sobre los horrores del período nazi.

Palabras clave: la Segunda Guerra Mundial en la literatura, la mitologización de la historia, Fausto, Borges, Thomas Mann.

ABSTRACT

This article analyses “Deutsches Requiem” by Borges and *Doktor Faustus* by Thomas Mann, two stories with Faustian characters, from the point of view of its representation of the Second World War. Both authors have often been criticized: Borges because of the unreality of his fiction, and Mann because he did not propose an analysis of the economic and social reasons that led to Nazism in his “Doktor Faustus”.

Our thesis is that there is no lack of compromise with reality here, but a mythologization of history that makes these works more universal, forcing all nations (not only Germans) to think in-depth about the horrors of the Nazi time.

Key words: Second World War in literature, mythologization of history, Faust, Borges, Thomas Mann.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Los géneros discursivos. 3. Adrian Leverkühn y Otto Dietrich zur Linde: dos personajes fáusticos. 4. La ambivalencia de la naturaleza humana. 5. La mitologización de la historia. 6. Conclusión. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

La reflexión sobre el nazismo que dominó en Alemania y que convulsionó a toda Europa durante la Segunda Guerra Mundial es uno de los aspectos centrales en torno a los que giran las obras de Jorge Luis Borges y Thomas Mann que vamos a analizar en este trabajo.

“Deutsches Requiem” nos muestra a un personaje nazi que nos cuenta, ante la inminencia de su merecida ejecución, el relato de su vida. No busca el perdón, pero quiere ser comprendido, quiere que se entienda la historia de Alemania y la futura historia del mundo. En el Doktor Faustus, por otra parte, el protagonista es Adrian Leverkühn, un compositor alemán que realiza un pacto con el diablo para conseguir alcanzar las más altas cotas artísticas y cuyo final trágico simboliza también la caída de la Alemania fascista.

En realidad, no pueden considerarse narraciones históricas en un sentido estricto, sino, más bien, mitificaciones de la historia. No se trata en ningún caso de explicar los orígenes sociales y económicos del nazismo, pero eso no significa que no aventuren interpretaciones, que no expongan ideas para la reflexión, que no ofrezcan motivos interesantes para ayudar a crear una memoria conjunta de lo sucedido durante el Holocausto.

Y hablamos de una memoria conjunta porque el fenómeno del nazismo, aunque tiene su germen en Alemania, nos afecta a todos independientemente de cuál sea nuestra nacionalidad.

En este sentido se expresa Edna Aizenberg (Aizenberg 1999: 273) cuando denuncia el excesivo peso que le ha dado la crítica de Borges a la “irrealidad” de sus textos, pues “si Borges vive en la “irrealidad”, ¿cómo pudieron tratar sus escritos el período de la Segunda Guerra Mundial donde él se expresa sin ambigüedades sobre los múltiples horrores allí

cometidos?” Los expertos en el Holocausto han ignorado la obra borgeana por un excesivo eurocentrismo y EE.UU.-centrismo. Los estudios latinoamericanos, por otro lado, han padecido un frecuente “localismo” que ha enfatizado lo distinto de Latinoamérica (lo indígena, lo gauchesco, etc.). El estudio de la obra de Borges, sin embargo, insiste Aizenberg, contribuiría a ampliar el horizonte de investigación sobre el Holocausto demostrando, por ejemplo, que éste tiene implicaciones globales (Aizenberg 1999: 274 y 276).

Pero ¿qué ocurre en el caso del Doktor Faustus? ¿No se trata de un personaje esencialmente alemán?, ¿de un representante del espíritu germánico? Evidentemente sí. Tanto Borges como Thomas Mann escogen protagonistas con rasgos fáusticos porque Fausto es por definición el símbolo de la cultura alemana, pero también porque es un personaje mítico, porque no quieren escribir historia, sino ficción, porque, al igual que el Fausto de Goethe llegó a representar al hombre moderno occidental, estos nuevos Faustos pueden ser una alegoría de la crisis profunda que el nazismo trajo al siglo XX.

Veamos, por tanto, cómo sucede esto en nuestros dos textos, cómo Borges y Mann nos hablan de la historia de Alemania a través de un mito propiamente germano que adquiere caracteres universales.

2. Los géneros discursivos

En primer lugar, vamos a analizar los géneros discursivos en que se nos narran los dos relatos. Dado que los autores pretenden situarnos en el contexto de la Alemania nazi y sus horrores, parece comprensible que hagan uso de géneros históricos como la autobiografía y la biografía respectivamente.

En “Deutsches Requiem” el nazi zur Linde confiesa sus crímenes y narra la historia de su vida de manera ordenada, indicando sus antepasados y su historia personal. Se trata de un discurso autodiegético del protagonista que, en la víspera de su fusilamiento, redacta esta epístola. Sin embargo, Borges introduce también un editor que deconstruye parte de la tesis de zur Linde, probablemente con la intención de incluir otra perspectiva, otra versión de la historia. La editorialidad sirve también para conferirle objetividad al discurso, además de achacarle al editor la supresión

de ciertos datos con vistas a diseminar la indeterminación que caracteriza a todo el relato.

La inclusión de una prediégesis en el discurso epistolar de este cuento es especialmente magistral. El epígrafe dice: "Aunque Él me quite la vida, en Él confiaré. Job 13-15". Al estar ambos textos escritos en primera persona, parece que el epígrafe mana del discurso epistolar de zur Linde y, por otra parte, el pasaje delata un acoplamiento perfecto con la ideología sustentada por el nazi. (Álvarez 1998:153-155).

Como afirma Alazraki (Alazraki 1977: 94-95), a la hora de explicar el sentido último del nazismo, Otto escribe una paráfrasis del versículo de Job. La paradoja se desata, pues encabezar con una cita de la Biblia un relato que explica el destino de un pueblo que luchó para destruirla es una forma de anticipar el sentido último del texto: el nazismo es una catástrofe mucho más horrible que las desventuras sufridas por Job, pero su lugar en el plan del universo responde a un ideal de justicia divina impenetrable para Job y para Otto, pero que ambos aceptan. Borges sugiere, en última instancia que el pueblo que quiso destruir la Biblia cede a sus dictados, y que "el nuevo orden" del nazismo es parte, aunque horrible, de ese viejo orden que Alemania se propuso destruir.

También el Doktor Faustus es el relato de una biografía tal como indica el subtítulo de la obra: *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*.

El narrador de las vicisitudes del músico no es otro que su amigo Serenus Zeitblom y a través de sus ojos contemplamos toda la historia. Su relato sobre su propia persona, así como sus reflexiones sobre teología, ciencia, música, historia y sobre los acontecimientos políticos de su época no ocupan una parte menor de la novela que la descripción de la vida y la obra de su amigo Adrian Leverkühn, lo cual le convierte en un personaje fundamental de la obra.

Este narrador no es sólo, como nos dice Irmela von der Lühe (Lühe 2001: 288), un cronista y un reportero, sino que describe, como es la obligación de un biógrafo, la creación de una existencia intelectual de modo que, gracias a él, el lector pueda ser testigo de las experiencias intelectuales de Leverkühn. A esta faceta de cronista intelectual se le une la

de relator de su biografía íntima, en la que Zeitblom se convierte en el protector, en el ángel de la guarda del músico.

La figura de Leverkühn se completa, además, con la figura de su biógrafo (Saariluoma 1996: 169-170). Mientras Leverkühn es un espíritu creador sobre cuyo trabajo se funda la cultura, Zeitblom, el filólogo y profesor de instituto, se dedica a preservarla. La identidad de ambos protagonistas es una identidad que se encuentra bajo el signo de Nietzsche, concretamente bajo su concepto de cultura. La línea divisoria entre ambas figuras, sin embargo, no queda fijada simplemente por los pares de opuestos racional-irracional, apolíneo-dionisiaco.

La polaridad entre los protagonistas se mantiene dentro del concepto de cultura. Zeitblom representa la fe humanística en la posibilidad del hombre de crearse un mundo entre el reino de la vida irracional, es decir, del instinto, y del espíritu. En el destino de Leverkühn, en cambio, estos dos ámbitos se encuentran irreconciliablemente opuestos. Una avenencia no parece posible y el hombre que busca dicha avenencia a través de la creación cultural, se hunde. Citando a Saariluoma:

Der Gegensatz in Zeitbloms und Leverkühns Ansichten bezüglich der Möglichkeit des Menschen, Kultur im Sinne einer humanen Mitte zu schaffen, ist also grundsätzlich der zwischen Hoffnung und Hoffnungslosigkeit. Der Vertreter der Hoffnung wird von Anfang an in ironischem Licht gesehen, während das schöpferische Genie eine tragische Gestalt ist. (Saariluoma 1996: 170)

Vemos, por tanto, que la elección de la biografía y de la autobiografía en las obras que estamos comentando aquí no implica, como era de esperar, un deseo real de historicidad. El análisis del papel que juegan los narradores en estos textos nos recuerda que el discurso histórico dentro del ámbito ficcional no es más que un artificio literario que permite a los autores narrar su historia desde un determinado punto de vista y con una obvia intención simbólica.

3. Adrian Leverkühn y Otto Dietrich zur Linde: dos personajes fáusticos

Adrian Leverkühn, no hace falta decirlo, es un personaje fáustico que entronca con los orígenes de la leyenda en la *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*, publicada en 1587, obra de la que se sirve como fuente para su novela según ha señalado la crítica en diversas ocasiones.ⁱ

La *Historia von D. Johann Fausten* trata sobre todo de transgresiones ilegítimas que llevan al protagonista a pactar con el diablo y alejarse, por tanto, de Dios. Su caída debe servir como ejemplo a todos los cristianos. Sin embargo, no son sólo sus pecados los que condenan a Faustus, sino el hecho de que, además, no confíe en la infinita misericordia de Dios. Su viaje a los infiernos sirve como prueba de la doctrina de Lutero.

Entre los sucesivos escritores que retomaron el mito fáustico para sus obras, es sobre todo Thomas Mann el que recurre de nuevo al vínculo primitivo entre la saga de Fausto y el Protestantismo, pero interpretándolo de forma diferente. El Faustus de la *Historia* estaba relacionado negativamente con la Reforma luterana, mientras que para Mann existe una conexión subterránea entre ambos, de modo que la caída de su Faustus-Leverkühn puede relacionarse con la caída de la antigua Alemania luterana (en el sentido de Mann).

Su Fausto, en cambio, no es ya un intelectual en busca de conocimiento, sino un artista, un músico. De esta forma, como dice Jan-Dirk Müller (Müller 2001: 178 y ss.), la magia vuelve al escenario del mito fáustico, no la antigua charlatanería, sino un poder de disposición sobre la naturaleza interna y externa como el que sólo tiene el genio. No permite el acceso a un conocimiento ilegítimo y no sirve para dominar de forma blasfema la naturaleza, sino que es metáfora de la fuerza del artista, de su creación de nuevas configuraciones nunca oídas antes. Sin embargo, esta metafísica creadora está contaminada por la enfermedad y la locura y, en esta ambivalencia, es contrapunto de la locura y la arrogancia colectivas de "Alemania".

Mann le atribuyó también una estrecha afinidad a Lutero con la música, lo que corresponde a un representante de los alemanes. El paso de Leverkühn de la teología a la música no es, como en el caso de la *Historia*,

el comienzo de su caída de Dios, sino la consecuencia del carácter de la propia teología, que está profundamente emparentada con la música, como la más alemana de todas las artes. Como afirma el propio Leverkühn:

Mein Luthertum stimmt dem zu, denn es sieht in Theologie und Musik benachbarte, nahe verwandte Sphären, und persönlich ist mir obendrein die Musik immer als eine magische Verbindung aus der Theologie und der so unterhaltenden Mathematik erschienen. Item, sie hat viel von dem Laborieren und insistenden Betreiben der Alchimisten und Schwarzkünstler von ehemals, das auch im Zeichen der Theologie stand, zugleich aber in dem der Emanzipation und der Abtrünnigkeit ist ein Akt des Glaubens, und alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm. (Mann 1960: 176)

De este modo, continúa Müller, los poderes demoníacos que se llevan a Leverkühn al final de la novela, se llevan también a toda Alemania en el sentido de Thomas Mann, es decir, la Alemania de la Reforma. Mann postula una relación secreta entre la fe luterana y el ser artista. La afinidad entre la música de Leverkühn y la teología de Lutero, la parte demoníaca de ambas, es una condición para que los destinos de Leverkühn y de Alemania puedan quedar enlazados, para que al final del músico le pueda seguir la caída de la Alemania de Hitler.

Vemos, entonces, que Thomas Mann rescata la figura de Fausto, más concretamente del Fausto primitivo de la *Historia*, como representante de lo alemán, y lo relaciona, además, con otros elementos que para él son típicamente germanos como el Protestantismo, la música o la filosofía (la huella de Nietzsche en el *Doktor Faustus* es también bien conocida). En este sentido, pues, Mann pretende unir el destino de un individuo al de toda la nación.

Si el autor alemán le da a su Fausto la profesión de músico, Borges lo convierte en un militar nazi. Ya el hecho de que su protagonista sea uno de los verdugos de la masacre, que sea él mismo el que quiera explicarnos su historia, el que desee que comprendamos su posición, no puede dejar de ser chocante para el lector. Es cierto, por otra parte, que zur Linde no

aparece nunca explícitamente nombrado como Fausto, aunque sí hay una alusión directa a este personaje en el cuento y, además, encontramos diversos elementos en el relato que señalan una posible vinculación con él.

En primer lugar, sus dos pasiones juveniles, la música y la metafísica, disciplinas en las que los alemanes han destacado tradicionalmente, así como su interés inicial por la teología nos recuerdan claramente al protagonista del *Doktor Faustus*.

Otto zur Linde, al igual que Adrian Leverkühn, representa esos aspectos de la cultura y el carácter alemanes que pueden haberles llevado al nazismo. Desde el principio, vemos que el personaje procede de un ilustre linaje de militares, que lucharon en algunos momentos cruciales para la historia alemana. Por otro lado, su retrato mental lo proporcionan sus gustos artísticos y literarios. Entre sus pensadores favoritos se encuentra Schopenhauer, quien destaca, según nos explica Bell-Villada, porque tiene una visión absolutamente pesimista sobre el valor de cualquier reforma social, una actitud con implicaciones fascistas subyacentes. Pero, lo que es más importante, sus ideas tuvieron gran influencia en Nietzsche, un pensador que idealizaba las razas guerreras aristocráticas y que fue el filósofo semioficial del régimen nazi, además de influir profundamente en Oswald Spengler, también mencionado en el relato. Estos dos aspectos, por tanto, el militarismo y la vena probélica y antidemocrática de la filosofía alemana se presentan aquí como elementos clave en el desarrollo del nazismo. (Bell-Villada 1981: 192-193).

Otra característica que relaciona de alguna forma a zur Linde con el mito fáustico, en este caso con la obra de Goethe, es el rechazo del intelectualismo que había caracterizado su juventud y la preferencia por la acción.

Al negarse a incluir a Johannes Forkel en la orla de ilustres parientes (información que nos llega gracias a la primera nota a pie de página del editor), Otto está renegando, tal como señala Antonio Gómez (Gómez 2004: 150), de un pasado personal que él entiende como un desliz atribuible a la inmadurez y la falta de experiencia. Una vez conjurado el resabio intelectualista de los años dedicados al estudio, Otto siente que su vida toma la dirección que realmente se adecuaba al sentido de la historia familiar.

El Fausto de Goethe, por su parte, símbolo de la intelectualidad por excelencia, se desespera ante la imposibilidad de alcanzar la satisfacción plena y, cerrando un pacto con Mefistófeles, cae en el tiempo como único modo de trascenderlo (Brown 1986: 80-84). No hay que olvidar tampoco que Fausto, justo antes de entablar conversación con el diablo, trabaja en la traducción de las primeras palabras del evangelio de San Juan y su traducción final no es otra que: "Im Anfang war die Tat" (Goethe 1989: 44). Vemos, por tanto, que tanto el protagonista goethiano como zur Linde siguen en este sentido la misma trayectoria.

Además, como el resto de los personajes fáusticos, el militar nazi (el nazismo en general) también comete el pecado de hybris, se extralimita, asume el papel de Dios al decidir sobre la vida y el destino de miles de personas, y recibe por ello un castigo final, cae en desgracia, sucumbe.

Goethe es una excepción en este caso porque su Fausto posee una serie de cualidades que le permiten salvarlo, pero zur Linde, al igual que Leverkühn, se encuentran en el contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial y la figura fáustica vuelve a tener connotaciones negativas.

Otro aspecto que tienen en común zur Linde y Leverkühn y que nos parece muy importante, ya que también los diferencia de otros Faustos anteriores, es el rechazo del sentimiento. En el Doktor Faustus, el diablo le promete a Adrian "Aufschwünge...und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl" y "Bewunderung für das Gemachte" (Mann 1960: 307), pero, a cambio, él debe renunciar a todas las emociones: "Du darfst nicht lieben" le dice el demonio (Mann 1960: 331). Sólo así puede alcanzar la genialidad en el arte.

Paralelamente, zur Linde también es capaz de disfrutar de la música y de la poesía, también tiene sensibilidad para apreciar lo sublime:

Antes, la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo. Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos

felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable.
(Borges 2007: 694)

Y, sin embargo, como Leverkühn, reniega del sentimiento, reniega de la compasión que le produce el poeta David Jerusalem. Lo destruye para destruir con él su piedad, el último pecado de Zarathustra, pero al destruirlo, también muere con él.

Tanto en Doktor Faustus como en "Deutsches Requiem", pues, la renuncia a las emociones, a los sentimientos (¿cómo no atribuir esta misma renuncia al régimen nazi?), llevan a los personajes a su perdición.

4. La ambivalencia de la naturaleza humana

Lo que, de alguna forma, nos muestran claramente estas narraciones es la absoluta ambivalencia que parece caracterizar a la cultura alemana, al personaje fáustico y, finalmente, al propio ser humano.

A principios del siglo XX, la imagen de Fausto se había transformado en la mente popular para convertirse en el verdadero parangón del ser humano, la personificación heroica de los ideales y los valores occidentales.ⁱⁱ Con la aparición de Hitler y el nacionalsocialismo volvieron a surgir dudas sobre la imagen fáustica.

La elaboración de la historia fáustica que realiza Mann evita en gran medida la ambigüedad moral de sus predecesores más significativos y se centra más en la extrema ambivalencia de la tradición intelectual y cultural alemana, el enigma de un pueblo que ha dado tanta belleza al mundo y que, sin embargo, también le ha causado mucho dolor.ⁱⁱⁱ Su Fausto es una combinación de varios gigantes culturales alemanes, principalmente de Nietzsche, Lutero y Beethoven, que, no solamente cambiaron el panorama intelectual con sus decisivas aportaciones, sino que, además, tuvieron una vida y una obra que dio muestras de un conflicto moral e intelectual.

Esta misma ambivalencia es también muy evidente en el relato de Borges. Su protagonista cita, como ya hemos dicho, a grandes figuras de la cultura alemana, pero los razonamientos que expone a lo largo de su relato zur Linde ponen de manifiesto que la utilización de esos grandes pensadores no ha llevado a Alemania hacia un progreso moral, sino que, por el contrario, la ha conducido hasta la barbarie del nazismo.

Esa ambivalencia que caracteriza a la cultura alemana queda representada aún más dramáticamente en estas narraciones en un Fausto que no es caracterizado principalmente a partir de su intelecto, sino a partir de su sensibilidad: tanto Leverkühn como zur Linde poseen una gran sensibilidad para el arte frente a una carencia absoluta de sensibilidad en relación a los otros seres humanos.

¿Cómo entender esta paradoja aparentemente incomprensible que permite que un hombre goce extasiado de una creación musical, de una obra pictórica, de un poema, y que sea, simultáneamente, incapaz de mostrar misericordia, de amar?

Estos dos textos ponen de relieve la ambivalencia no sólo de la historia cultural del país de Goethe, sino la de la propia naturaleza humana. Capaz de lo mejor y de lo peor, el hombre se ve enfrentado aquí con su propia sombra, con la conciencia de su dualidad.

5. La mitologización de la historia

El pacto con el diablo vincula, según las propias declaraciones de Thomas Mann, a Leverkühn con Alemania. La "demonización" del destino de Alemania bajo el dominio nazi significaba, para los críticos de Mann, que los alemanes quedaban libres de su responsabilidad y de su culpa. Otros le acusaban de que había dejado de lado el análisis de las razones que habían conducido al fascismo al haber demonizado el mal. La visión general era que ignoraba los motivos políticos y económicos y se centraba en el desarrollo intelectual del país.

Sin embargo, tal como afirma Liisa Saariluoma (Saariluoma 1996: 172 y ss), el *Doktor Faustus* no es una novela histórica en ninguno de estos sentidos. El *Doktor Faustus* es una novela sobre Alemania porque trata de la esencia intemporal de esta nación, es decir, de su cultura. La metafísica del carácter alemán (podemos hablar también del mito de lo alemán) explica por qué Thomas Mann no podía mostrar los esperados motivos históricos del nazismo, ya que para él no se trata de buscar orígenes históricos. Él no ve el nazismo como una aparición histórica única, sino como una forma de la "fisionomía eterna" de los alemanes o de su "esencia metafísica".

También la Reforma del siglo XVI la contempla desde este punto de vista. La historia, por tanto, le sirve para iluminar la esencia suprahistórica

de un pueblo o una cultura. Por ello, esta novela sobre Alemania no pertenece a la capa realista, sino a la capa mítica de la constitución de significado.

El no haber entendido esto, continúa Saariluoma, es lo que ha llevado al malentendido de que la novela de Mann niega la culpa de los alemanes al derivar el mal que han causado los nazis de un pacto con el diablo, pues lo demoníaco no procede solamente del demonio. El pacto no es ningún hecho externo en la vida de Fausto o de los alemanes, sino que la disposición hacia lo demoníaco reside en lo más profundo de su ser. Pero la tragedia alemana significa aún más porque Alemania y la cultura alemana se entienden como prototipos de la cultura humana, tal como señala Thomas Mann al final de su ensayo "Deutschland und die Deutschen": "Zuletzt ist das deutsche Unglück nur das Paradigma der Tragik des Menschseins überhaupt" (Mann 2002: 281).

Al igual que Thomas Mann, Borges muestra con la elección de un protagonista fáustico su deseo de entrar en el mito para "explicar" la historia. El destino de Otto zur Linde es un símbolo del destino de Alemania, y Alemania, a su vez, es un espejo del mundo según la cita de Goethe que añade el narrador: "Otras naciones viven con inocencia, en sí y para sí como los minerales o los meteoros; Alemania es el espejo universal que a todas recibe, la conciencia del mundo (*das Weltbewusstsein*)."

 (Borges 2007: 694)

Además, para zur Linde, también la historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Lutero, traductor de la Biblia, no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que la destruyera para siempre. Hitler creyó luchar por un país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y que detestó. El papel de Alemania era edificar un nuevo orden, aunque para ello debía sacrificarse.

De esta forma, el destino de un solo hombre representa el destino de todo un pueblo, pero, según la argumentación del militar nazi, lo importante tampoco es Alemania como nación, sino el legado de violencia que el nazismo dejó al mundo, que pervivirá más allá de la destrucción del país.

En este sentido, la mitologización de la historia permite una vez más superar las fronteras nacionales y hacer de los horrores del fascismo un

problema mucho más universal, un problema que afecta al ser humano en su conjunto, que nos afecta a todos.

6. Conclusión

En este trabajo, hemos querido mostrar cómo tanto Borges como Thomas Mann renuncian a crear unas narraciones "históricas" con un análisis de las causas sociales y económicas que condujeron al nazismo en Alemania sin que ello conlleve necesariamente una frivolidad del tema ni una simplificación de sus orígenes o sus consecuencias.

La elección de un mito literario profundamente alemán como es el fáustico y el uso de personajes reales como Lutero o Nietzsche con un sentido simbólico, como grandes figuras de la historia cultural germana, entraña la decisión de intentar explorar las implicaciones filosóficas y morales no desde el punto de vista de la historia, sino desde la literatura, desde la mitología.

Si esta decisión podría resultar polémica a primera vista, lo cierto, es en nuestra opinión, que, en realidad, la mitificación del hecho histórico otorga un carácter más universal a las obras y a la problemática que plantean la tragedia y los horrores de la Segunda Guerra Mundial, pues, visto desde esa perspectiva, no exige una reflexión exclusivamente a la nación alemana, aunque en ésta se dé con mayor gravedad, sino a todas las naciones y a todos los individuos.

Se imponen, por tanto, la toma de conciencia y el debate sobre la capacidad humana para el mal simbolizada en estas obras a través del pacto con el diablo (en Borges no aparece explícitamente, pero el hecho de que su protagonista tenga rasgos fáusticos apunta a ello de forma implícita). La generalización a todos los pueblos, que nos sugieren aquí Borges y Thomas Mann, de la crisis intelectual y ética que supone el fenómeno nazi obliga al hombre moderno a enfrentarse con el rostro de una barbarie que creía ya quizás controlada por la razón y que no es patrimonio exclusivo de ningún país concreto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIZENBERG, E., <<"Nazismo es inhabitable": Borges, el Holocausto y la expansión del conocimiento>> en A. de Toro y F. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999, pp. 273-280.
- ALAZRAKI, J., *Versiones. Inversiones. Reversiones*, Madrid: Gredos, 1977.
- ÁLVAREZ, N., *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998.
- BELL-VILLADA, G. H., *Borges and his Fiction*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.
- BORGES, J.L., <<Deutsches Requiem>> en *Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires: Emecé, 2007, pp. 693-699.
- BROWN, J.K., *Goethe's Faust. The German Tragedy*, Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- DABEZIES, A., *Visages de Faust au XXe Siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- GOETHE, J.W., *Faust*, München: C.H. Beck, 1989.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A., *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Granada: Universidad de Granada, 2004.
- HERMANN, U., *Thomas Manns Roman Doktor Faustus im Lichte von Quellen und Kontexten*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- HOELZEL, A., *The Paradoxical Quest. A Study of Faustian Vicissitudes*, New York: Peter Lang, 1988.
- LÜHE, Irmela von der, <<"Es wird mein ‚Parsival“: Thomas Manns „Doktor Faustus“ zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie>> en W. Röcke (ed.), *Thomas Mann; Doktor Faustus; 1947-1997*, Bern et al.: Peter Lang, 2001, pp. 275-292.
- MANN, T., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Vol. 6. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main: Fischer, 1960.
- , "Deutschland und die Deutschen" en Mann, T., *Essays. Vol.5: Deutschland und die Deutschen*, Frankfurt am Main: Fischer, 2002, pp. 260-281.
- MÜLLER, J.-D., <<Faust- ein Mißverständnis wird zur Symbolfigur>> en W. Röcke (ed.), *Thomas Mann; Doktor Faustus; 1947-1997*, Bern et al.: Peter Lang, 2001, pp. 167-186.

SAARILUOMA, L., *Nietzsche als Roman*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.

ⁱ Ver, por ejemplo, U. Hermanns, *Thomas Manns Roman Doktor Faustus im Lichte von Quellen und Kontexten*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, págs. 163-201.

ⁱⁱ Sobre la evolución del mito de Fausto en el siglo XX ver Dabezies, A., *Visages de Faust au XXe Siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

ⁱⁱⁱ Ver también Hoelzel, A., *The Paradoxical Quest. A Study of Faustian Vicissitudes*, New York, Peter Lang, 1988.