THOMAS MANN, EN SUS DIARIOS

¿Quién es poeta? Aquel cuya vida es simbólica.

Thomas Mann

La obra de Thomas Mann es, al menos desde el punto de vista volumétrico, uno de los monumentos de la literatura contemporánea. A los trece apretadísimos tomos de sus obras completas hay que sumar 40 libretas de notas, rellenadas entre 1893 y 1947; 20.000 cartas y 6.000 páginas de diarios (que no son todas las escritas, como veremos). Un monumento no del todo descubierto, pues sus papeles personales están en curso de publicación.

El 12 de agosto de 1975, al cumplirse los veinte años de su muerte, se procedió a exhumar, conforme a sus instrucciones póstumas, el paquete de sus diarios, conservado en el Archivo Thomas Mann, de Zürich. Eran tres envoltorios de papel marrón, con un manuscrito exterior del propio Mann, en inglés, que señalaba su contenido: diarios «sin ningún valor literario», llevados entre 1933 y 1951. Los textos van siendo publicados por la fiel casa Fischer, al cuidado del puntualísimo biógrafo Peter de Mendelssohn, con el auxilio caligráfico de Yvonne Schmindlin, ya que la empinada letra gótica del maestro no es siempre de fácil lectura. En tres volúmenes se cubren los períodos 1918-21 y 1933-36, quedando para el cuarto previsto el resto del material.

Thomas Mann llevó un diario y una libreta de anotaciones desde la más temprana adolescencia. La libreta era de bolsillo y la tenía siempre consigo, por lo cual en ella alternan las noticias más triviales, al menos para el investigador (números de teléfono, direcciones, medicinas, horarios de trenes), con iluminaciones esenciales para leer la obra y aun esquicios de textos nunca escritos. Del diario quedan algunos restos. Se supone que el joven Tommy quemó en 1896 lo que llevaba de él, o sea, sólo tres años, acaso por su contenido excesivamente íntimo. Como se verá, la memoria y sus mitos sentimentales pueden más que el fuego de una estufa.

Los demás diarios sumaban en 1933 unos 50 cuadernos. El 11 de febrero de ese año, Mann y su mujer dejaban Munich para ir a Amsterdam, iniciando una serie de conferencias. No sabían que empe-

zaban un largo exilio, de algún modo prolongado hasta la muerte de él, en 1955, y de ella, en 1980. Estando de descanso en Arosa, los amigos les hicieron saber que el ascenso al poder de los nazis hacia desaconsejable su retorno a la tierra. El 15 de marzo se inicia, pues, el nuevo diario.

Muchos materiales importantes quedaban en la casa muniquesa. Entre ellos, lo que llevaba escrito de *José y sus hermanos,* además de una pequeña biblioteca sobre el tema, a la que acudía en busca de noticias históricas, geográficas, religiosas, etc., acerca de lugares, hechos y personas de su relato bíblico. Era imprescindible recuperar todo ello.

Mann envió a su hijo Golo en busca de los diarios y demás papeles, parte de los cuales estaban guardados en un cofre, bajo las planchas de la tarima. El diario no fue hallado: el chófer de la familia, Hans Holzner, agente nazi, lo había entregado a la Casa Parda, sospechando que tenía interés político (tal vez, por su carácter íntimo, podía haber sido usado como propaganda contra el escritor, pero esto tampoco podía ser conocido por los nazis). Para recuperarlo debió intervenir el procurador Heins, amigo de la familia y con buenas relaciones en el partido, quien convenció a sus militantes de que no había razón alguna para retener los papeles.

No obstante, estos diarios no llegaron hasta nosotros, ya que el escritor los quemó el 21 de mayo de 1945, en su casa californiana de Pacific Palissades. Sólo se salvaron los del período 1918-21, que Mann retuvo como ayuda memoria para su novela *Doktor Faustus,* ya que necesitaba evocar los días vividos en Munich durante la posguerra y la revolución espartaquista.

Los diarios acogen la cotidianeidad del escritor. Una vida programada y con placeres estrictamente burgueses, o sea, privados y compartidos con el círculo, perfectamente trazado, de amigos y parientes. Burguesía: confort, austeridad victoriana, tertulia, lectura, ópera, té, higiene y control de la salud, matrimonio, paternidad, cultura basada en una elegante represión de los instintos, autocrítica, lucidez, misión social del hombre, profanidad, placer de la mesa, cumpleaños solemnes, cenas de Navidad, *smoking,* parafernalia del escritor burgués (derechos de autor, conferencias, coloquios, traducciones, correspondencia, artículos de periódico). Burguesía: la construcción sistemática de una obra, todo al margen, en lo posible, de la vida ajena y a expensas de la vida ajena, la privacidad.

La cotidianeidad es autorretrato. Thomas Mann era un hombre signado por la vigilia, hija de la lucidez, madre del insomnio. Tenía una imagen quebradiza y preciosa de sí mismo (cristalino narcisismo, casi

inevitable en todo artista), que se concretaba en una continua observación de su estado de salud, en una recortada gula, en medicaciones caseras y constantes, en constataciones sobre el estado del tiempo. La ducha diaria, el frecuente corte de pelo, el tinte para conservar un color que los años se han llevado. Burguesía: el abrigo, la corbata, la vacación junto al lago, la casa de té, la introspección, el bien decir, el teatro, los clásicos, el cine, el gramófono, el puritanismo sexual. Burguesía: la necesidad de entender, la imposibilidad de dejar de pensar, la linterna mágica de la mente y las traicioneras fidelidades de la memoria.

Burguesía: la construcción del orden del espíritu, un orden simbólico, sin espacio fijo, al lado del orden de lo empírico. La síntesis entre naturaleza y razón, el lugar geométrico y común de sus encuentros: la humanidad.

> Mi naturaleza se debe afirmar en lo burgués, sin propiamente aburguesarse. Poseo la profunda sensación de que la diferencia entre soledad y no soledad no es grande y es sólo exterior.
>
> (22 de mayo de 1919)
>
> Balzac es una atmósfera aventurera sobre la cual mi pedantería cultural puede actuar como correctivo.
>
> (18 de junio de 1919)

Burguesía: la historia, como continuidad, y la formas abstractas (clasicismo, si se prefiere), como instrumento para descifrar el hilo mismo de la continuidad y la intimidad de los tiempos muertos. Conservatismo:

> Bajo la reacción juvenil contra el expresionismo yace un retorno a la formas. *Muerte en Venecia* está a la orden del día. «Soy un abuelo.» Pero la propia y fundamental necesidad está en hallar nuevas formas del alma, apartándose de toda dispersión nihilista, de toda suerte de bolchevismo.
>
> (5 de enero de 1920)

Burguesía: todo el pasado como herencia. Una educación goetheana que atraviesa el romanticismo y su constante cuestionamiento, ya que el mundo salido de ella acaba de desplomarse, y Nietzsche, Wagner y demás dioses de la juventud han llegado a ser afiliados al partido nazi. Así, el 27 de noviembre de 1936, escuchando la música del Venusberg wagneriano, dirigida por su amigo Bruno Walter, la rechaza por ser un «producto sexual», así como el «Coro de los peregrinos» (ambas de la ópera *Tannhäuser)* le parece de una «hipó-

crita nostalgia». Conclusión: «El romanticismo es un mundo sucio. No quiero saber más nada de él.»

Los diarios son, sobre todo, un protocolo del exilio. En un mundo donde tantas cosas han quebrado, se ha roto el escenario insustituible de la vida burguesa: la casa propia. Aquella casa de Munich que ha quedado descrita en *Señor y perro,* en el límite del barrio burgués, con sus jardines interiores, que la aislaban de la mirada extraña y conservaban el rumor de los paseantes domingueros y del río. Todo, de pronto, reducido a un cuarto de hotel, lleno de objetos rigurosamente extraños, vistos por una memoria implacable. Burguesía: propiedad, fetichismo de las cosas, amor a lo propio, a lo intransferible. Para una conducta de disciplina diaria frente a las herramientas de escritor, la falta de ellas puede significar como la pérdida de una parte del cuerpo. Burguesía: individualismo, la angustia mortal de saber que con la muerte se acaba todo lo que le importa al individuo, o sea, lo que no se puede dividir, compartir, dar.

El exilio viene sobre los sesenta años, edad en que recomenzar es menos que posible, y, además, con la pérdida de un lugar muy preciso: el de gran escritor burgués nacional. Pero es, antes que nada, la pérdida de la casa edificada para *permanecer,* para estar entre cosas *reconocibles* como propias: un escritorio, una silla, un sillón, un armario Imperio, un tocadiscos, unos candelabros, un taburete, un sillón Imperio hamburgués, un cuchillo de marfil, una imagen mortuoria egipcia. «Verlos parece un sueño», anota el 25 de noviembre de 1933.

Más hacia el fondo, la pérdida de la identidad, que proviene de la pérdida del entorno, tiene una dimensión patética: desaparece, por segunda vez, una Alemania a la que el escritor se siente (sintió) pertenecer, pues se considera él mismo «una de las obras de Bismarck» (12 de mayo de 1933). Ahora es una obra suya la que se disuelve en fracaso, y no queda más Alemania en que asentar el pie, siquiera simbólicamente. Todavía el 9 de marzo de 1934 anota «la necesidad de retornar a Alemania, porque Alemania subsiste, y a ella pertenezco». No volverá a Alemania, entre otras cosas, porque lo que él menta con tal palabra ya no existe; es el país de ninguna parte.

El exilio, en que el poder exiliador lo pone contra la pared de los réprobos, le replantea el viejo tema de la guerra: optar entre Thomas o Heinrich, entre el escritor que reclama su autonomía o el que se entrega a un «trabajo político-confesional, desertando del problema artístico» (5 de agosto de 1934). No puede desconectarse del padecimiento de Alemania (en la última posguerra la hará respon-

sable del nazismo y acreedora de la derrota, pero esto tampoco es indiferencia, desde luego) y sus límites pasan por aquella frontera: el problema alemán es el confín de su tranquilidad de desterrado y el compromiso en la lucha contra la barbarie es el confín de su indeterminación como artista. Por fin —*Doktor Faustus* es el ejemplo— encontrará un espacio de conciliación entre sus mitos personales y la solicitación de la historia externa.

Seguirán sus coqueteos con la muerte hasta una vejez pletórica. Seguirá su hermandad con las enfermedades, y un absceso, en el borde de los setenta años, no le impedirá escribir su novela de más aliento. Seguirá su juego estético, tocando algunos de los recodos menos visibles de nuestra cultura. Como Lewis Gannett escribe en el *Herald Tribune* (26 de junio de 1936):

> Ningún escritor del presente ha encarado a nuestra edad con mayor pesimismo; ninguno deja a sus lectores tan poco deprimidos.

AGONIA DE UN APOLITICO

Las páginas más antiguas del diario datan del final de la guerra (septiembre de 1918). Es un momento crucial para la evolución ideológica de Mann. Aparecen sus *Consideraciones de un apolítico,* cuatrocientas muy apretadas páginas de lírico ensayismo, que parecen más escritas por algún personaje manniano que por el mismo y apolíneo autor del texto (¿dónde empieza y termina cada uno?). El novelista, que había contado en *Los Buddenbrook* la decadencia de una familia de comerciantes burgueses (decadencia: pérdida del poder, renuncia a la acción, esteticismo, simpatía con la muerte, esterilidad), trataba de asumir, ideológicamente, el mundo, cuya agonía había descrito con tanta eficacia de invención. Desde luego, la finalidad traicionaba los medios, y lo que Mann hacía era, en rigor, una autobiografía espiritual de la Alemania guillermina, en tanto ésta se desmoronaba militarmente en las trincheras. En la novela se narraba el nacimiento del artista en el seno de una familia de burgueses patricios que abandonaban la productividad y la competencia por el parasitismo y la enfermedad. En el ensayo se trataba de dar a estos principios de vida esencialmente contemplativos un carácter militante, asimilando la ideología del artista a la valorativa de la antigua aristocracia y oponiendo arte y literatura (esta última, comprometida con los valores burgueses de revolución, igualdad, fraternidad, etc.).

El texto es también una respuesta polémica a las posiciones de su hermano Heinrich, como luego veremos. Como dirá en carta a Karl Kerényi el 15 de septiembre de 1946, Thomas Mann era, en los tiempos de sus *Consideraciones,* un «testigo esencialmente alemán, discípulo de Goethe y de Nietzsche», que ejercía la ironía ante «la jacobina retórica de la virtud del otro bando».

Buscando un perfil de su país, Mann hace su autobiografía espiritual y, con ella, la de una ideología estética muy precisa: el decadentismo modernista. Su punto de partida es la crítica nietzscheana al «probo y oscuro» siglo XIX: romanticismo, nacionalismo, música, burguesía, pesimismo, humor, dominio de la idealidad, alejamiento de lo real, revuelta contra la vida tal como es, el poder y lo dado, bastardía del arte y del espíritu.

Una descripción historicista de Alemania (o, mejor dicho, de la *Deutschtum:* la germanidad) suma ciertas notas esenciales que son como el ser nacional alemán: cultura, alma, libertad, arte, el príncipe y el pueblo —ambos cosmopolitas—, militarismo psíquico, espíritu de orden, autoridad y deber. Alemania está en el centro de Europa, entre el Occidente burgués y el Oriente bárbaro, como la encarnación de una forma aristocrática de vida: es «el campo de batalla de Europa», la nación protestante por definición, nueva encarnación del paganismo germánico, que encabeza la *protesta* contra las realizaciones de la revolución burguesa del femenino y racionalista siglo XVIII.

Contra esta concepción de la sociedad aparece la idea romana arcaica, mediterránea, de un Imperio universal (católico), revitalizada por los papas y que se reencarna en la política parlamentaria, la democracia y el socialismo. Francia, la civilización, la literatura, el derecho al voto, la elocuencia de la barricada o la tribuna, el burgués internacional, son los pares simétricos y opuestos a las notas de la germanidad antes enumeradas. De esta política,

> ... el resultado es una Eupropa que llega a ser un tanto rara, un tanto humanitaria, trivial, chata, corrompida, femenina, elegante, una Europa ya demasiado «humana», con sus bandas de periodistas y sus grandes mulas democráticas; una Europa con la moralidad del tango y del two-step; Europa de los negocios y el placer en plan Eduardo VII; Europa de Montecarlo, literaria como una cocota de París.

Esta Europa se personifica en el «literato de la civilización», cuyos modelos son Zola o Ibsen, y que incorporan figuras como Romain Rolland y su hermano Heinrich (a quien Thomas no menciona, pero como si lo hiciera). Mann concluye que tal democratismo es, final-

mente, reaccionario, pues ha llevado al *Bürger* (en el sentido de hombre cívico y urbano) idealista del siglo XIX hacia el *Bourgeois* que sólo piensa en la prosperidad y el confort, en lugar de hacerlo avanzar hacia la figura del *Kunstler* (artista).

De la mano de Schopenhauer, Nietzsche y Wagner, Mann exalta el artista como problematizador de la vida, en oposición al literato racional, humanitario y radical. El artista no predica, sino que tiende los pares de opuestos de la realidad hasta puntos extremos. La obra de arte es para él un espacio donde elabora sus invenciones, no un instrumento transparente para explicar verdades o vulgarizar ideas. Por fin, el texto de lo político-abstracto que insinúa termina por concretar — y he allí su mayor valor actual— una teoría estética aplicable a la obra del propio Mann: somos vida y espíritu, lo femenino y lo masculino a la vez, un drama con soluciones provisorias y equívocas, y de un fondo oscuro y trágico, pues

> ... no existe unidad, sino la breve y rumorosa ilusión de unidad y entendimiento, una tensión eterna sin resolución... *Es el problema de la belleza*, porque el espíritu siente la vida y la vida siente el espíritu como belleza... El espíritu, cuando ama, no es fanático, es inteligente, político, constructivo, y su construcción es la ironía erótica.

Esta es la conclusión «política» del texto: un conservatismo que es la «ironía erótica del espíritu». Hay también una conclusión formal: «Este libro no es un libro ni una obra de arte, sino algo muy distinto: lo más parecido a un poema.»

Partiendo de esta base ideológica, el drama intelectual de Mann durante los años de la guerra es también romántico: es la desilusión al comprobar que el mundo en que él se creía inserto no era un orbe de principios abstractos, sino un concreto entramado de clases sociales. Entre ellas, sus dos tentaciones ideológicas: el literato parlamentario y burgués y el artista aristocrático y estetizante se dan como mitades de un mismo sistema de pensamiento. En esos años, mientras elabora *La montaña mágica*, los personifica, respectivamente, en Settembrini y Naphta.

Las observaciones finales sobre la guerra continúan en la órbita de las *Consideraciones*. Cuando, el 12 de septiembre de 1918, el Emperador dirige una alocución a un grupo de obreros, Mann anota:

> El conjunto, muy alemán, por su tono y su espíritu: pasado de moda, casi populista, nada democrático ni demagógico. Pero el «pueblo alemán» es aquel a quien, en principio, puede decirse esto.

El día 28 (próxima ya la caída de la monarquía, que se producirá el 30), escribe:

> Con Löhr hablamos del oscuro porvenir: sobre el trabajo interior de modernizar y democratizar Alemania, ampliando el espacio de la Alemania vieja, romántica, imperial, tarea crujiente y atormentada, de lucha contra importantes opositores, pues lo viejo está arraigado fuerte y profundamente en las almas, quizá tan profundamente que se identifica con la misma germanidad...

Caído el trono, aparece el peligro de la revolución radical y, ante ella, una Alemania democrático-burguesa pasa por ser el mal menor. Pero los restos de la guerra no autorizan grandes esperanzas (18 de octubre):

> ... la joven Alemania no parece muy dolida de sus ruinas. Es algo muy curioso. Tal vez porque todo es una ruina material... Alemania, sin matices, se ha vuelto un pueblo de ilotas. La fuerza de la germanidad se ha quebrado para siempre... El sueño de las viejas potencias se ha hecho realidad: en el medio de Europa, una Alemania impotente que trabaja para los demás. No obstante, la mayoría de los alemanes no parece inquietarse por esto. Un pueblo extraño.

La pesadumbre se completa. A veces, el escritor cree haberse equivocado al comprometerse con la causa germanófila y siente perder el deseo de seguir trabajando por algo al quebrar por completo la empresa guerrera de Alemania. La imagen del Emperador, vestido de paisano y navegando como cualquier burgués sobre un lago suizo se completa con las críticas de la prensa democrática, «la bestia desatada» (26 de octubre). El mundo se convertirá en un cuartel, o sea «en una república socialista» (mundo-cuartel ¿no era uno de los ideales del autor de *Consideraciones:* un estado supranacional de corte germánico, basado en los valores militares y señoriales de la jerarquía, el deber y la disciplina?) El pesimismo se torna apocalíptico: «El fin de la historia universal es esta paz sin alternativas». La historia del mundo es, naturalmente, la historia de la supremacía europea. Por ello escribe el 10 de noviembre:

> El peligro es América, con su segura mayoría republicana, sus tropas aguerridas y frescas, su colosal tiniebla y su atraso social.

Frente a estos obstáculos, la única esperanza es que, más allá de lo que hagan sus embajadores y sus generales, el pueblo alemán interpreta el verdadero alcance de esa «paz de la renuncia» apelando a

una suerte de sabiduría instintiva, corporizada en la tradición de Federico el Grande, Lutero y Bismarck. La futura guerra mundial llama a la puerta, a pesar del pacifismo y de la Liga de las Naciones y aunque no se sepa quién la conducirá. Mann es renuente a aceptar el cambio, aunque acepte el fin: la era guillermina no ha terminado, porque nunca existió. Guillermo fue un emergente de Alemania, su expresión, y no fijó su cuño sobre ella, por eso es que hay plena continuidad entre un tiempo y otro. Por eso, también las potencias de la Entente alientan el imperialismo ruso para que se apodere de Alemania. El único obstáculo es el bolchevismo (13 de enero de 1919, pleno proceso revolucionario en Rusia).

Los matices apocalípticos vuelven en las anotaciones del 2 de mayo. Alemania desaparecerá bajo una doble invasión: los «lasquenetes del capitalismo» occidental, que reducirán a los alemanes a la servidumbre, y las migraciones esteparias de los rusos, con su «catástrofe cultural». El nacionalismo, como siempre, es paranoico, y ve enemigos mortales por doquier, cuya única ocupación es destruir la patria sagrada. Es curioso el retrato del comunista bolchevique hecho ese mismo día:

> ... el tipo del judío ruso, conductor de un movimiento mundial, impulsiva mezcla del radicalismo intelectual hebreo y la inflamación cristiana de los esclavos.

La Alemania «burguesa-cultural», unida a la clase obrera, firmará la paz impuesta por los Aliados. Será el triunfo de la democracia y el terrorismo expresionista, ya un tanto desacreditado. Contra ella, la otra Alemania, la «espiritual-artística-cultural», deberá seguir la guerra. El 5 de mayo conversa con Bertram sobre la necesidad de organizar una suerte de frente cultural contra el «extremismo estático» (que nace de una suerte de éxtasis místico), contrario a la nacionalidad y aun peligroso para el mundo. La invasión rusa es más temida que la derrota a manos de los Aliados.

En las elecciones de 1920, Mann vota por el Partido del Pueblo Alemán, en la esperanza de que los «burgueses» se vayan del gobierno. En octubre, con Bertram y el historiador del arte Wölfflin planean fundar una *Sociedad Nietzsche* y replantear la unidad de Europa bajo la égida alemana, una suerte de cosmopolitismo germano continental.

Lamentablemente, los diarios en que, con toda seguridad, estaba documentada, minuciosamente, la evolución ideológica de Mann —tan estrechamente ligada, a su vez, con la composición de *La montaña mágica,* donde la conciencia burguesa posible del escritor se desplie-

ga en las discusiones de Naphta y Settembrini y el intento de síntesis de Hans Castorp— se han perdido. Sólo puede intuirse una línea. Por ejemplo, cuando el Emperador e Hindenburg (el héroe nacional caído en descrédito por la derrota militar) deben irse a Holanda, sin demasiadas ceremonias, Mann piensa en una síntesis posible: una república fuerte, tal vez bajo la mano de un personaje como el propio Hindenburg, una república social como alternativa a las plutocracias occidentales de modelo francés (12 de noviembre de 1918). El imperialismo burgués de los que imponen sus condiciones en la paz de Versalles, «demonios de la venganza», podría ser enfrentado por una nueva Alemania fuerte. Este detalle completa el cuadro de una ideología protonazi, ya diseñada en las *Consideraciones*. Lo que, muy posiblemente, haya apartado al escritor del camino hacia el nazismo haya sido ver cómo operaban los terroristas blancos y su propuesta de rebarbarización alemana, sobre todo a partir de las persecuciones contra los judíos y lo que ellas implicaban.

Los años pasan y los dioses de antaño se jubilan. Así en el diario del 2 de julio de 1933, ya en pleno exilio, cuando evoca al «heroico y resignado burgués tardío del siglo XIX» (que no es otro que él mismo, antes definido como «artista» frente al «literato» de las democracias burguesas). Ese día, conversando con Julius Mayer-Graefe, concluye que el deterioro del arte alemán coincide con la unidad nacional, en 1870, y la montante del militarismo feudal prusiano. Los tiempos prematuros de Leibl y Thoma redundan en la decadencia individual de cada artista y el «dulce imperialismo» guillermino produce a Boecklin y Wagner.

Son tiempos difíciles, propicios a las grandes creaciones intelectuales que den un intento de respuesta a la crisis. Años en que la intelligentsia burguesa parece haber encontrado a su filósofo: Oswald Spengler publica *La decadencia de Occidente* en 1919. Como las *Consideraciones*, es una obra de la guerra. Mann la lee con fruición. *Se* lee con fruición en ella, sin duda.

El 22 de junio de 1919 comenta:

> Sigo adelante con Spengler. Muy bueno, pensamiento y corazón amplios. Pero escribe nietzscheanamente, aunque hable tan poco de Nietzsche (siempre con una óptica grandiosa). Sin el triunfo dionisíaco del pesimismo su libro sería imposible, y su forma de sobrehistoricismo es la propia «decadencia de Occidente», cuyo resto de ingenuidad, egocentrismo, actualidad mítica y ahistoricidad él disuelve y trata de imposibilitar. En este sentido, su obra pertenece a la decadencia de la Ilustración.

El día 25 insiste sobre el parentesco nietzscheano y subraya la identidad de tendencia con sus *Consideraciones:* en ambos textos hay la distinción radical entre cultura y civilización como uno de los dramas intelectuales de Occidente. Pero Spengler pretende ser científico y se ilusiona al respecto sobre su «colosal objetividad científica» (traduzcamos: la ideología habla por él sin que él se dé cuenta, como en el caso de Mann y su libro antedicho).

El 26 la impresión cambia de calidad. Mann ha terminado de leer la introducción y confiesa:

> ... tengo el creciente sentimiento de que ha hecho un gran hallazgo y que tal vez marque una época de mi vida. La manera como el problema de la historia es considerado un problema del *tiempo* alcanza el más espiritual sentido. Es *notable* que haya escrito la nueva escena de la pila bautismal en *La montaña mágica* antes de que el libro de Spengler cayera en mis manos.

Una anotación del 9 de julio define el libro como «novela intelectual de primer rango». El 13 discute algún matiz de la definición de Occidente:

> Occidente como unidad en plena diferencia interna respecto a la antigua cultura es algo que no me gusta. La democracia y la apertura del oeste románico eran antirretóricas. Todo está sentido de un modo muy alemán; la cultura occidental, simplemente definida como «fáustica».

El 26 de febrero de 1920 vuelve Spengler en una nota sobre un diálogo con el pastor Merz. El futuro de Occidente es el resto del conflicto entre las antiguas culturas y los romanos. Ahora las masas serán regidas por un estamento superior de literatos, según un modelo oriental: los brahmanes sobre los fellahs.

Inmediatamente, se produce en Mann un cambio ideológico cardinal, del que da cuenta su estudio *Goethe y Tolstoi. Fragmentos sobre el problema de la humanidad* (1921 es la fecha de su primera redacción, luego ampliada para la edición en libro en *Bemühungen (Inquietudes)* de 1925). Esencialmente, la quiebra consiste en el paso de un pensamiento historicista romántico al universalismo de la primera Ilustración alemana, centrado en la figura abstracta del modelo humano, con una vertiente burguesa y otra aristocrática, históricamente condicionadas.

En 1924 se publica el artículo de Mann *Sobre la teoría de Spengler,* en que el distanciamiento ante el filósofo es muy claro. En principio, recoge y desarrolla una observación del diario:

> Spengler rechaza ser un pesimista. Quiere que lo llamen optimista. Es fatalista. Pero su fatalismo, resumido en la frase «Debemos querer lo necesario o nada», está muy lejos de tener el carácter trágico-heroico de lo dionisíaco, en el cual Nietzsche situaba la oposición entre pesimismo y optimismo.

Spengler, en la lectura de Mann, mezcla elementos de irracionalidad a sus construcciones científicas. Invoca a los seres humanos llamados Goethe, Schopenhauer y Nietzsche, pero él es un derrotista de la humanidad. Esto se advierte en su teoría sobre la radical extrañeza entre las culturas, que no tienen un sujeto común (la humanidad, el hombre universal). No hay la cultura sino las culturas, y hasta debe hablarse de las matemáticas particulares y no de la matemática. Entonces Mann se pregunta: ¿Qué pasa con los chinos —con los seres humanos de la China— cuando muere la cultura china? El ejemplo puede multiplicarse y, en el subtexto, lo que el escritor se pregunta es qué pasa con los alemanes (como él mismo) cuando la Alemania guillermina ha muerto.

Mann se sitúa frente al «complicado y perverso» Spengler (en verdad, se sitúa frente a sí mismo, frente al autor superado de las *Consideraciones).*

> Es un enemigo del espíritu, no en el sentido de la cultura, sino en el de la civilización materialista, cuyo reino es el ayer y no el mañana. Es su auténtico hijo, su último talento, y profetiza con pesimista impiedad, en la cual puede advertirse que se trata de un hombre conservador de la cultura.

La conclusión es dura: Spengler es un snob. Pero escribirá con términos aún más duros, motivados, sin duda, por el hecho de que Spengler, en los primeros tiempos del nazismo, haya sido asesor de Hitler o, al menos, su interlocutor (hasta que un día el colérico dictador lo expulsara de su despacho, diciéndole que se fuera en busca de su líder). En el diario del 1 de agosto de 1936, Mann jugará a las comparaciones zoológicas: Spengler ha hecho una antropología de bestias de rapiña, y se ha reservado la figura de la hiena, ya que no la del león. Su interés por la decadencia está copiado de Nietzsche y llevado al mundo vegetal, comparando la caída de Occidente con la de una especie de flora. Su desprecio por la libertad humana es falso, sigue Mann, para concluir que la muerte del filósofo es temprana, aunque —tal vez estas notas mejoren su imagen— ha ocurrido «en vergüenza y en pena». En verdad, avergonzado y apenado, había muerto años atrás, en la intimidad de Thomas Mann, un escritor guillermino y germanófilo llamado Thomas Mann.

Las páginas del diario de mayor interés sociopolítico son, sin duda, las referidas a una posible descripción del fenómeno nazi. Aquí la evolución mental de Mann se hace evidente y su lucidez y sensibilidad ante el concreto devenir social generan continuas observaciones ricas en consecuencias. Son, además, páginas del exilio, inflamadas por la rabia, la tristeza y no exentas de cierta melancolía por la Alemania perdida, en la cual, para siempre, han perecido las fantasmagorías del intelectual guillermino.

La descripción manniana del nazismo gira en torno a varias constantes:

— Es la «forma pequeñoburguesa del bolchevismo» (cita de una carta de Max Mohr anotada el 27 de abril de 1933), «más maligno que el bolchevismo» pues carece totalmente de ideas (17-3-1933), carencia en que se distingue del bolchevismo ruso. En otra oportunidad (8-4-1933) habla del «nacional-bolchevismo», anticomunista y protagonizado por unas «masas engañadas y ebrias de poder». También de «la forma alemana del bolchevismo, insurrección de la incultura y anticultura pequeñoburguesas, ideologizadas como *movimiento popular*» (28-5-1933). La insurrección se basa en un sentimiento de inferioridad de la clase media dentro de la sociedad y de la nación en el contexto europeo, punto de divergencia con el fascismo italiano, que nace de la necesidad de reforzar un sentimiento nacionalista agraviado por las negociaciones de Versalles y que apela al gran modelo del Imperio Romano, y no a la imagen de la tribu teutónica que vaga por los bosques. Al referirse al integrismo nazi y la abolición de los partidos políticos, discurre sobre la «unificación de las masas pequeñoburguesas para realizar el socialismo. La muralla de anteayer, formada por marginales y ladrones, las ocultaba» (2-6-1933).

— Es un movimiento contrarrevolucionario originado en 1919 y que trata de frenar las insurrecciones obreras de la posguerra. «La explosiva plenitud de una contrarrevolución» define en la anotación del 19 de marzo de 1933. El 27 de noviembre de ese año conceptúa al fascismo, en general, como «revolución conservadora», reacción contra el Renacimiento, la Reforma y la Ilustración. Cuando Hitler proclama que «la revolución ha terminado», Mann traduce: «Los latifundios no serán repartidos» (20-7-1933).

— Es un cambio en los procedimientos del poder: «Nuevo estilo de asesinos y de gangsters en la política europea» (11-10-1934). El 5 de abril del mismo año anota:

> ... la dictadura como forma del Estado en el siglo XX y la carga de la idea a través del desorden torpe de Alemania, padecimiento mundial. Está en manos imposibles, y aunque la democracia parlamentaria no pueda volver, estos hombres deben irse. ¡Qué desilusión para el pueblo infeliz, embriagado y amigo de las apariencias!... La inteligencia ya no desempeña ningún papel: quien habla es colgado o linchado. Problema: ¿qué forma debe adoptar la inteligencia y, dado que ya no posee ningún tipo de influencia, cómo salvar, aunque sea en parte, su tarea crítica para la historia?

— En el fondo, el fascismo es un movimiento de preservación del capitalismo, pero que prescinde de la burguesía. La primera observación la hace a propósito de la guerra civil española, el 13 de agosto de 1936. Mientras caen sobre los republicanos las bombas alemanas, las legiones italianas y los batallones de moros, la prensa de la derecha francesa clama por la neutralidad y la defensa respetuosa del principio nacional.

> ... ningún sentimiento se levanta contra semejante delito, regido por los intereses del orden capitalista mundial. ¡Qué confuso resulta hoy invocar al patriotismo!

Mientras los fascistas de todo el mundo se auxilian para derribar a un gobierno legítimo de Frente Popular, los demócratas invocan la libertad para dar paso al fascismo, que acaba con la democracia y con los demócratas mismos. Mann propugna un «humanismo militante» y reducir el juego democrático a los partidarios de la democracia. «El liberalismo como principio político está realmente muerto y no es la primera vez que los fascistas lo han aprendido. Como escribí ya a principios de siglo, una dictadura ilustrada es lo deseable» (ídem).

El fascismo es una fuerza favorable al capitalismo, pero independiente de la burguesía como tal. Los fascistas no son representantes de la clase dominante, como podrían serlo los políticos clásicos. Ya los personeros de la clase no se reúnen con cortesía en los elocuentes parlamentos, sino que andan de noche en patrullas informales. Las contradicciones crecientes del sistema han llevado el estupor al seno de la propia burguesía y así lo comenta Mann en su anotación del 15 de febrero de 1935:

> Incomprensible incapacidad de la burguesía para entender lo que viene. Ahora esto sobrevivirá. Pero sólo con que el entendimiento y la agudeza crezcan con la experiencia estaría bien.

Esta defección de la clase dominante como tal acarrea, de algún modo, su equivalente: la quiebra de los principios socialistas clásicos. Las masas no comprenden ya sus intereses ni los defienden (esto va dicho a propósito del plebiscito del Sarre, el 19 de enero de 1935).

> ¿Pero no significa esto, realmente, el fin del marxismo? ¿No muere lentamente allí, por falta de creencias? ¿Es posible el socialismo en la época de los tanques y de la radio, de una propaganda masiva y ruidosa, idealizante y sobrecargada, como lo era en el siglo XIX? ¡Cuán amable era todavía su pesimismo!

Y discurre el 22 de julio de 1936, mientras se organizan los soviets libertarios en Barcelona:

> Con Golo en la sobremesa comentamos la falta de plena educación de las masas trabajadoras marxistas en materia de política exterior, que es política de poder pura y simple. Es socialista considerar lo moral ante todo, la primacía intelectual de lo «interior», que debe anteponerse a aquél. Este idealismo decimonónico resulta hoy un lujo y se ha vuelto muy peligroso, aunque siga siendo un ejemplo generoso y simpático.

El nazismo no es visto por Mann como una pura patología histórica, sino como un proceso cuyas raíces están hondamente metidas en el suelo histórico de Alemania. En parte, la cultura dominante se ha centrado en un genio de corte reaccionario (10-10-1934). Wagner y su antisemitismo de carácter «horriblemente pequeñoburgués» anticipan el nazismo (13-2-1935). Sólo Nietzsche parece salvarse, a pesar de la profunda utilización que el nazismo hace de él. Nietzsche, el hombre de la extrema pureza intelectual, de la voluntad dionisíaca de entendimiento, de la pasión por la verdad, que se reía de *Fausto* como tragedia del saber. Los nazis apelan a él para ocultar sus fuentes francesas, enemigas, extranjeras: Péguy, Sorel, Bergson (16-1-1936).

Otros aspectos entrañables del nazismo de Alemania son examinados al pasar:

> Cantos de los *soldados pardos del conductor:* «Contra un mundo de enemigos por la libertad y la paz». Cretinismo, de acuerdo, pero es el nivel corriente de la pequeña gente alemana, que se siente cómoda en él. Allí debe quedarse hasta que las dificultades económicas la remuevan. Un mensaje prometedor de la socialdemocracia resultaría compulsivamente partidista. Esto es lo auténtico y lo correcto.
>
> (8 de octubre de 1936)

Está claro que la vida política ha cambiado en estos sesenta años. ¿Por qué deben exaltarse mi odio y mi horror? Métodos «fascistas» y autoritarios, con un matiz nacional, empiezan a disolver las antiguas y clásicas formas democráticas. ¿Por qué se hace de esto un misterio peculiar de los alemanes y por qué eleva Alemania una invocación al conductor y salvador del mundo?... Es éste el único pueblo de Europa que no teme ni abomina de la guerra, sino que la diviniza, y con su Estado totalitario no persigue otro fin, y en este medio siglo no ha hecho más que prepararse para la guerra que, tal vez, no quiera desear, pero que su tradición y su naturaleza le obligan a querer.

(7 de septiembre de 1933)

Este hombre (Hitler), exponente de la pequeña clase media con cultura de escuela popular, asesorado en materia filosófica, es una curiosa aparición. Sin ninguna duda, al contrario de tipos como Goering y Rohm, no tiene nada que ver con la guerra, sino con la «cultura alemana». Los pensamientos que enhebra, uno tras otro, sin ayuda ninguna, en constante repetición, con fuertes desvíos y con penoso estilo, son los de un desaconsejado y entusiasta académico de barrio.

(8 de septiembre de 1933)

La germanidad no quería la república, pues su contenido ideológico —el orden en la civilización— le parecía estúpido. Lo alemán, lo protestante, lo popular-eterno quería comprometerse en nuevas creaciones históricas, pero como algo subalterno, una chapuza, con la mentira por medio, con brutalidad y una basta e histérica borrachera...

(29 de julio de 1934)

La voluntad alemana de leyenda y mito, como un deseo contrario a la verdad y a la probidad espiritual...

(5 de agosto de 1934)

El 8 de abril de 1933 anota esta observación de conjunto:

En la guerra fracasó el curso de las ideas alemanas de 1914, y Alemania, tras la derrota, fue «democratizada». La «revolución alemana» es, inocultablemente, la guerra de revancha en el interior y comporta también peligros de política exterior, el aislamiento moral, la difamación cultural, de modo que su carácter se consolide como una «circunstancia interna» en la cual nadie debe mezclarse, a pesar de que las circunstancias sean favorables. Nadie debe compulsar a Alemania a retomar la democracia.

Otros puntos del diario insisten, combinándolos, en los elementos antes mencionados. El nazismo es un proceso de rebarbarización que, así como en la antigüedad solía provenir de la invasión exterior, ahora toma las formas del cambio revolucionario y se apoya en un movimiento juvenil fuertemente cohesionado. El espíritu de las clases medias asciende, disfrazado de antisemita y simplificando todo con el rasero integrador de lo nacional-popular (20-4-1933). El aniquilamiento del socialismo se une a una dictadura económica de los empresarios de la gran industria y a las amenazas revolucionarias de las SA, todo en un clima de excitación revolucionaria y aplastamiento de toda diferencia que se oponga a la «unidad de la nación». ¿Cuánto duró esta unidad en 1914?, se pregunta Mann el 26 de julio de 1933.

Una especial preocupación tiene el escritor por las manifestaciones culturales (anticulturales y propagandísticas, por mejor decir) del nazismo. La radicalización hacia la derecha de las masas pequeñoburguesas proletarizadas por la crisis tiene su superestructura cultural. Toda disidencia es acallada y la vida pública adquiere un tono uniforme. Rítmico, de aspecto futurista y enemigo del porvenir, vacío de ideas, de tamaño mamut, inútil, este arte propagandístico le parece «horrible y miserable» (17-3-1933). Hay como un movimiento para rebajar el nivel cultural, que afecta aún a lo que Döblin denomina «proletariado de la cultura» (10-8-1933). La música de Paul Hindemith es prohibida por considerársela «marxista», en un gesto de «idiotez pequeñoburguesa» (14-12-1934). La uniformidad social pregonada quiere tener su equivalente en una uniformidad racial, pero que trata de imponer como tipo físico nacional alemán el de la crápula de las clases medias, el «hombre de la calle» o *uomo qualunque* fascista. La dicción torpe y vulgar de Hitler, que no puede pronunciar claramente la palabra *discriminación,* los uniformes de seda blanca de Goering son ejemplos de lo mismo, enmascarado en una ideología racista (21-10-1933).

También en lo moral, el nazismo recoge rasgos de la mentalidad pequeñoburguesa. Niega su carácter homosexual persiguiendo a los homosexuales (entre ellos, algunos jerarcas del régimen). La moralidad mezquina, la «basura de sus manifestaciones anímicas» llevan a construir la figura de un redentor y a corporizarla en Hitler (4 de julio de 1934).

¿Hay una alternativa a este desarrollo de conjunto? ¿Cuál es el futuro —si lo hay— del *esprit européen?* La respuesta de Mann es filosófica: replantear el problema humano como *totalidad,* o sea: unidad del Estado y la cultura por medio de un gobierno distributivo, equitativo. Formas republicanas, primacía de lo cultural sobre lo estatal, de

lo civil sobre lo militar, o sea: invertir el orden fascista, «germano-bolchevique» (30-6-1933).

La profecía, sin embargo, es pesimista y, a la vuelta de la mayor guerra de la historia, se cumplirá: la división de Alemania, única forma de que «las cosas terminen» (6-9-1933). Desde luego, algo que Mann no dice estaba ocurriendo en estos años: se iba disolviendo, por vergüenza y repugnancia, su propia condición de alemán. No lo sabía entonces, pero, de algún modo, estaba diseñada su decisión de no volver nunca más a su tierra, unida o dividida. Moriría en Suiza, con la nacionalidad de este país y la norteamericana. La de nacimiento se la había quitado —para siempre— Hitler.

LA HERMANDAD COMO DESTINO

Las primeras páginas conservadas de estos diarios son contemporáneas del conflicto entre los hermanos Heinrich y Thomas. Coincidencias y disidencias ideológicas vienen de lejos. Los orígenes estéticos y filosóficos de ambos Mann datan del fin de siglo, de una atmósfera decadente y modernista cuya figura más importante, en Alemania, era el crítico y teórico Hermann Bahr. Por éste van a manos de Heinrich los libros de los simbolistas y decadentes en lengua francesa: Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Maeterlinck, los hermanos Goncourt y, sobre todo, Paul Bourget, una admiración compartida por los dos hermanos. La busca del refinamiento a cualquier precio, el «misticismo de los nervios» y la autonomía del arte se vinculan con concepciones políticas reaccionarias: chovinismo, monarquismo, antidemocratismo, antiparlamentarismo, tradicionalismo, superioridad de la antigua raza germánica (cepa de la aristocracia francesa), agresivo antijudaísmo.

En 1895, Heinrich toma la dirección de *Das Zwanzigste Jahrhundert (El Siglo Veinte),* periódico berlinés de signo integrista que había fundado Erwin Bauer en 1890. Por su encendido antisemitismo y sus ataques a la literatura social de Gerhard Hauptmann, política y estética coinciden en posiciones estetizantes y antiprogresistas (paradójicamente, el socializante Hauptmann habría de inclinarse ante el nazismo, cuando los hermanos Mann ya estaban exiliados).

En estos años, las obras de Heinrich y Thomas corren paralelas y sus convicciones artísticas parecen compartidas. No obstante, Thomas, el menor, quien más tiempo habría de permanecer, conciente-

mente, en el campo del esteticismo, era quien, subterráneamente, se sentía inclinado hacia la épica burguesa del siglo XIX, sobre todo escandinava y rusa (luego anglofrancesa), hacia la observación del mecanismo social y su tipificación en personajes conductores. En cambio, Heinrich, quien antes evolucionará hacia posiciones liberales y democráticas, mantendrá con sus raíces artísticas mayor fidelidad.

De algún modo, las obras de juventud de los hermanos se corresponden, como se corresponden sus fugas de la casa familiar y sus viajes compartidos por Italia, meta de los estetizados decadentes de aquellos años. Frente a los relatos de Heinrich *(Lo prodigioso, La cita, El experimento del doctor Bieber),* los de Thomas *(Visión, Luischen, El payaso).* Frente a la trilogía dannunziana del primero *(Las diosas),* las obras «italianas» del segundo *(Fiorenza, Desilusión, Muerte en Venecia).* Ante el gran fresco social guillermino del mayor *(En el país de Jauja),* la gran saga burguesa del segundo *(Los Buddenbrook).*

Thomas llega antes al suceso y la fama. Con esta novela, que, en principio, el editor Fischer se negaba a publicar por considerarla demasiado larga (luego debió comprar un camión para distribuirla por toda Alemania), pasó a ser «el» escritor germano por excelencia. A Heinrich una posición similar le costaría un cuarto de siglo. No es improbable que la competición y la envidia jugaran en contra de las buenas relaciones. Pero también hubo otro factor, esta vez objetivo: la temprana evolución ideológica del mayor.

Todavía hay ecos de trabajo recíproco en *Sangre de welsas,* de Thomas, y *La comedianta,* de Heinrich: ambas rozan, de distinta manera, un tema de incesto. Pero, en 1904, con las obras del mayor, *La caza del amor* y *Fulvia,* la disidencia estalla.

Thomas insistía en una división tajante entre arte y vida, espíritu y biología, alma y sociedad, reservando a lo estético un espacio autónomo, incondicionado. Se reclamaba de valores arcaicos reivindicados por el romanticismo: el caballero que cabalga junto a la Muerte y el Diablo en el grabado de Durero, «el aire épico, el fervor fáustico, cruz, muerte y sepulcro». Heinrich, en cambio, muda de maestros y, siempre por la línea francesa, prefiere ahora a Balzac, Flaubert y, sobre todo, a Emile Zola. En 1910 ya escribe:

> ... hablo como hablaría un hombre de 1789... Libertad: es la comunidad de todos los fines del espíritu, todos los ideales del hombre. Libertad es... progreso y humanidad. Ser libre significa ser recto y verdadero, significa llegar a un grado en que la desigualdad no pueda existir. Sí, libertad es igualdad.

De alguna manera, estas palabras de Thomas contestan a las anteriores:

> El espíritu es un hecho que ocurre para el hombre. ¿Y así es el espíritu político, el espíritu que actúa? No, el espíritu no actúa... La brecha entre pensamiento y acción, poesía y realidad, debe permanecer siempre ancha y abierta... El espíritu debe realizar, no actuar.

La «brecha» se ensancha. Estalla la guerra y las posiciones se radicalizan y endurecen. En noviembre de 1915, *Die Weissen Blätter (Las hojas blancas)* publica un largo ensayo de Heinrich sobre Zola, donde las claves son evidentes: cuando se refiere al Segundo Imperio Francés y a Luis Bonaparte, desplaza el Imperio Alemán y al kaiser Guillermo; cuando menta a Zola, está señalando su propio modelo. Las máscaras son transparentes:

> Literatura y política tienen el mismo objeto y un fin común, y deben penetrarse mutuamente si no quieren degenerarse mutuamente. El espíritu es la acción que sucede para los hombres. Sea, así, político el espíritu, actuando.
>
> (Cito por Heinrich Mann: *Geist und Tat*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1963, pp. 138-213.)

En rigor, lo que Heinrich reclama para el intelectual no es tanto un compromiso político (que, en el fondo, es siempre un compromiso con algún grado del poder), sino una autonomía moral para obligarse a la crítica social en nombre del bien. El escritor no es inocente y debe poner su obra al servicio del bien social, del civismo, del estatuto ciudadano del sujeto (lo cual es privilegiar al *citoyen* sobre el *bourgeois*, el miembro de la sociedad política sobre el miembro de la sociedad civil y económica). Estos principios de moral social burguesa, ya realizados en Francia, sonaban a muy radicales en la Alemania de ese tiempo, país de desarrollo desigual, en que los restos señoriles y precapitalistas todavía tenían un peso expresivo.

Frente a la autonomía estética de Thomas, que proclama una ética sometida al arte, Heinrich defiende una autonomía moral, que permite al artista tomar distancia frente al poder establecido. Ante «los triunfadores del día», «los luchadores por las cosas eternas». Frente a Tolstoi y su Ciudad de la Resignación, Zola y su Ciudad del Trabajo.

Thomas también produce su literatura bélica, y así aparecen *Pensamientos en guerra, Federico y la Gran Coalición, Consideraciones de un apolítico.* Sus posiciones, como se ha visto, no pueden ser más

encontradas con las de Heinrich. Para el hermano menor, aquél encarna al «literato de la civilización», todo lo opuesto al espíritu alemán, lo burgués frente a lo noble, lo francés frente a lo germano (si por germano se entiende la renuencia a vivir la evolución histórica que pasa por la revolución democrático-burguesa: 1789, 1830, 1848, ¿no hay, una vez más, la envidia del inmóvil oso berlinés por el activo gallo francés?). En carta a Karl Strecker (18 de abril de 1919), Thomas pretende explicar la disidencia apelando a argumentos historicistas, a esencias culturales inamovibles:

> En mí predomina el elemento nórdico-protestante; en mi hermano, el románico-católico. Para mí es más el saber; para él, el querer activo. Yo soy éticamente un individualista; él, un socialista, y he allí inscrita y denominada una oposición que se manifiesta en lo espiritual, artístico, político, en suma: en todo tipo de relaciones.

Los vínculos personales entre los hermanos se enfrían durante la guerra, aunque se siguen escribiendo. Hacia el final del conflicto, el mismo epistolario se interrumpe. La última carta de Thomas lleva fecha de 3 de enero de 1918. La contestación de Heinrich es del 5, pero no llega a ser enviada. La pieza siguiente es un cariñoso billete de Thomas a su hermano convaleciente, acompañando un ramo de flores (31 de enero de 1922). Han pasado muchas cosas: la paz y la conversión ideológica de Thomas, sobre todo, documentada, expresivamente, en su artículo *Sobre la República Alemana.*

Bajo la anécdota yace una discusión menos temporaria y de otra índole que inmediatamente política: una disidencia sobre la invención artística y sus relaciones con la moral (individual o social, tanto da: con algún concepto determinado del bien). Nietzsche y Goethe parecen apoyar, desde el Olimpo germánico, a Thomas. Hay una reflexión del segundo que resulta muy iluminadora: «Una buena obra de arte puede llegar a tener consecuencias morales, pero exigir finalidades morales al artista significa arruinar su obra.»

Heinrich quería una literatura controlada en función de una verdad moral previamente descubierta y demostrada como tal. Thomas quería una obra en que la libertad de invención diera resultados imprevisibles. El arte era una busca, no una predicación. El artista encontraba (encuentra) haciendo su obra; no ponía (pone) ésta, como instrumento transparente, al servicio de unos valores diputados como seguros e indiscutibles.

El resto de la historia confirma el destino de esta fraternidad, conflictivo como cualquier otro destino. Adviene la República de Wei-

mar, y Heinrich se convierte en algo así como su escritor oficial. Su novela *El súbdito* es el libro de moda y agota cien mil ejemplares en cuatro semanas. El editor Kurt Wolff lanza sus obras reunidas. Se habla de él como del futuro presidente de la República. En 1923 es el primer escritor alemán que se recibe en las Décadas de Pontigny, sellando la herida de la guerra con un gesto de colaboración intelectual entre los «espíritus fuertes de la democracia». En 1924 será huésped de Anton Masaryk y, en 1931, de Aristide Briand, dos protagonistas de la posguerra.

Con Thomas ocurre algo parecido. Como en su juventud, sigue las huellas del hermano mayor: antes, por el decadentismo estetizante; ahora, por la socialdemocracia. En 1926 viaja a París y es recibido con cierta solemnidad, en gesto de reconciliación entre el oso y el gallo. En 1929, el Premio Nobel recuerda al autor de *Los Buddenbrook* (¿por qué no al de *La montaña mágica?,* ¿por las fuentes escandinavas de aquélla?) En 1931 se le nombra presidente de la Academia General.

De 1925 es una divertida novela en clave de Heinrich, *La cabeza,* donde él y su hermano aparecen bajo los nombres de Mangolf y Terra. «Nos separa una sola palabra», se lee al comienzo de la novela: «Exito». Huelgan los comentarios. Que el lector distribuya el éxito como prefiera.

Mucho podría tirarse del hilo a propósito de lo político en la obra de Thomas Mann, pero ello excedería el objeto de estas páginas. Podría decirse, por ejemplo, que su evolución hacia el republicanismo no es una ruptura con respecto a las *Consideraciones:* en todo caso, opera en él la concepción de la burguesía intelectual como el estamento directivo de la sociedad, suerte de tutor ilustrado de las demás clases. Significativos textos han sido dedicados al asunto: *TM y la política,* de Max Rychner (1947); *TM como político,* de Alfred Andersch (1950); *TM y los alemanes,* de Kurt Sontheimer (1961), y *TM sobre la evolución política de un apolítico,* de Hans Mayer (1970), aparte de los ensayos de Georg Lukács, dispersos en el tiempo y reunidos en volumen. De Rychner es esta certera fórmula: «El es el órgano introspectivo de la sociedad burguesa de esa época... Es el mundo interior de la burguesía alemana.»

El mismo Thomas volvió críticamente sobre sus pasos, y así se lee en carta a Clarence B. Boutell de 21 de enero de 1944:

> Ante todo hay que aclarar la total inocencia política e ignorancia de una inteligencia alemana enraizada en el luteranismo y el romanticismo, la cual, sorprendida por la guerra, no podía ver en sí misma más que una correcta lucha por la defensa de unos

> valores que, para su desconcertada sorpresa, veía repentinamente cubiertos de insultos. Lo que yo haya podido extraer de todo ello pertenece, por nacimiento, a esa esfera de valores, y cuando me refiero a Alemania y la menciono, se trata de ellos.

¿Hay más pleno ejemplo de «conciencia posible»?

LA OBRA

Al comienzo de los diarios, la depresión que le produce la situación política atenta contra el pulso de su obra. Pero no es un mero episodio psíquico: lo que está en juego es una mentalidad en quiebra, asentada sobre una sociedad en quiebra. La situación del escritor burgués, irónico y erótico frente a su propia clase, conservador y culto, como él se ha complacido en definirse, carece de suelo en que apoyarse. Las *Consideraciones,* exaltación de una germanidad derrotada en el campo de batalla, que era uno de sus blasones, aparecen en un momento inoportuno, aunque tienen vasta repercusión. La censura militar llega a dudar sobre la ocasión de publicarla y la retiene un tiempo. En tanto, solicitan al escritor unas obras de algún modo circunstanciales, estrechamente autobiográficas, de corto aliento: un cuento sobre su perro «Bauschan» *(Señor y perro),* un poema sobre su hija menor, Elisabeth *(Canto de la niñita).* Sobre este último comenta el 7 de enero de 1919: «Estoy muy preocupado, porque mis versos carecen de todo espíritu poético.» Y, al día siguiente, anota:

> Trabajo en el poema. No sólo la prosa, sino la trivialidad poética, está allí: los lugares con las páginas marchitas me avergüenzan tanto, que concluyo por escribir otra cosa, ojalá que mejor.

Falta en este momento la obra de gran alcance que sostenga la vida de esta suerte de asceta laico. Por fin, la hallará en *La montaña mágica,* de algún modo la cifra y el texto de su evolución ideológica durante la posguerra.

El proyecto original databa de mayo de 1912, cuando el escritor internó a su mujer en un sanatorio para enfermos de los pulmones en Davos (en 1968, doña Katja volvió a los escenarios prestigiados por la novela, pero se encontró con el sanatorio transformado en un hotel de esquiadores). Se trataba de una novela corta, marcada por un tema insistente en Mann: la calidad esencialmente enfermiza del hombre, la dialéctica salud-enfermedad, llevada a personaje en la figu-

ra de Hans Castorp, el burgués modélico que vive en la llanura y se cree sano, pero al cual basta una visita al sanatorio para comprobar que está enfermo y que su mundo es la montaña, donde pasará «los siete años fabulosos de su encantamiento». A poco de iniciado, el proyecto desplaza a otro, que quedará inconcluso para siempre: las *Confesiones del estafador Félix Krull.* El título original era *Die verzauberte Berg* (literalmente: *la montaña hechizada o embrujada o encantada).* De Eichendorff y de Nietzsche (en *El nacimiento de la tragedia)* toma en 1913 la denominación *Zauberberg* (literalmente: «la montaña del mago, el brujo o el hechicero»).

En ese mismo año hay noticias de que el trabajo sigue adelante. Una carta a Hans von Hülsen, de 9 de septiembre, registra la idea de escribir algo así como la contrafigura de *Muerte en Venecia:* la simpatía por la muerte tratando de sintetizarse con su opuesto, la afirmación de la vida, un proceso enfermizo en que se busca la curación a través de un modelo espiritual de desarrollo humano. Todo muy romántico, si tal se entiende la nocturna atracción por la muerte, la poética de los cementerios, el erotismo necrofílico. Clara Chauchat, de algún modo, encarna esta sexualidad compasiva, esta preferencia samaritana por los cuerpos que exhiben su desnuda calidad mórbida, una debilidad que clama protección. También es el sentimiento cristiano de la compasión caritativa, la exaltación (¿tolstoiana?, ¿luterana?) de la miseria como el más alto grado de la virtud. Y los versos desolados de Leopardi, que, por aquellos años, también leía con provecho Miguel de Unamuno, como queda documentado en *El sentimiento trágico de la vida:*

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte,
ingenerò la sorte.
Cose quaggiù si belle
altre il mondo non ha, non han le stelle.

En el homenaje a Ricarda Huch con motivo de sus sesenta años *(Frankfurter Zeitung,* 18 de julio de 1924), Mann arriesgará una clave:

> ... conciencia es enfermedad, los románticos lo supieron muy bien, pero en toda enfermedad vieron la superación hacia grados más altos.

Y, en el prólogo a sus novelas bíblicas (Washington, 1942), releerá Mann su novela como una obra de balance: el final de la era burguesa y estética, en la que había nacido y crecido, pero cuyos modelos ya no le servían para vivir ni para escribir. Era la novela del tiempo, cuyo héroe sufría un proceso de iniciación en la vida conforme al rito clásico de la caverna: vivir con inocencia la dialéctica de la

vida y de la muerte, una suerte de experiencia del humanismo profano, en que el hombre «es realmente el *homo dei,* el hombre mismo, con sus preguntas religiosas dirigidas a sí mismo, su desde dónde y hacia dónde, su esencia y su fin, su situación en el todo, el misterio de su existencia, el eterno problema enigmático de la humanidad».

En *La montaña mágica,* como en otras obras de Mann, sucede la interferencia de la circunstancia biográfica (ésta incluye la totalidad histórica, desde luego) en el discurso de la obra proyectada. Ocurre con *Muerte en Venecia,* intento de relato sobre los amores seniles de Goethe, «invadido» por la presencia de Tadzio-Moes en las playas del Lido. Ocurre con *Su alteza real,* novela sobre las vidas paralelas del poeta y el príncipe, en la que irrumpen Katja y el matrimonio. Ocurre en *La montaña mágica,* ocupada por la guerra, que se interrumpe para dejar paso a las *Consideraciones* y luego se convierte en el documento de una crisis ideológica. Y ocurrirá, por fin, con *Doktor Faustus,* esbozo juvenil que será comprometido por el nazismo, el exilio y la segunda guerra mundial.

El trabajo aparece retomado el 23 de marzo de 1919, por un procedimiento muy Mann y muy Wagner: la polifonía (de temas, pensamientos, estímulos). El «tiempo» y «la prohibición de amar», por ejemplo (9 de abril de 1919).

En abril de 1919, en busca de una cosmovisión medieval que alimente al personaje de Naphta (en primera versión se llamaba Bunge), lee el libro de Friedrich Eicken *Geschichte und System der mittelalterische Weltanschauung (Historia y sistema de la cosmovisión medieval,* 1887), y anota esta decisiva impresión:

> Durante la guerra era prematuro. Por esto debí interrumpir el trabajo. La guerra iba a ser interpretada como el comienzo de la revolución, no sólo su iniciación, sino la apariencia de serlo. El conflicto entre reacción (simpatía por la Edad Media) e Ilustración humanista se vio como prebélico. La síntesis parece darse en un futuro comunista: lo nuevo, esencialmente, consiste en una nueva concepción del hombre como una corporeidad espiritual (superación del dualismo cristiano alma-cuerpo, iglesia-estado, muerte-vida), otra concepción igualmente prebélica. Se trabaja por una nueva perspectiva de la Ciudad de Dios cristiana relacionada con la humanidad, algo como una Ciudad de Dios humana, trascendente y plena, regida por lo espiritual-corporal; Bunge y Settembrini poseen estos elementos en sus tendencias, de manera correcta o incorrecta. La entrada de Hans Castorp en la guerra es la entrada en la lucha por lo nuevo, en la cual, uno tras otro, gustará, educativamente, los dos elementos: cristianismo y paganismo.

Después de cuatro años de interrupción, la escritura de la obra se retoma el 20 de abril de 1919, insistiendo en la idea de que el comunismo de esos años es una traducción del ideal cristiano de un Estado universal en el cual se cumplan todos los proyectos trascendentes respecto al hombre, realizados en lo económico. Esta síntesis aparece ya profetizada en Nietzsche y se corporiza en el antiguo jesuita Naphta (al cual Mann da algunos rasgos físicos de su amigo el filósofo Georg Lukács) y en sus polémicas con el humanista liberal, racionalista y masón Lodovico Settembrini. Los dogmas del proletariado refundarán la Edad Media (la nueva medievalidad será retomada por Nicolás Berdiaeff y, en nuestros días, por Umberto Eco) y la libertad quedará como un ideal de la era burguesa. El individualismo frente a la virtud eudemonística del revolucionario, Schopenhauer y Kant como filósofos de la oposición entre lo empírico y lo racional, lo inmanente y lo trascendente (como lo plantea Du Prels en su *Filosofía de la mística,* otra lectura de Mann en aquellos días). Aun el encuentro sexual de Hans y Clara (que permite *a* Mann repensar su propia sexualidad) está teñido de un cierto erotismo místico que es otra tentativa de síntesis. El modelo amatorio remoto e infantil (el compañero de escuela de Hans) deja entrever algún conocimiento, directo o no, de las teorías de Freud (así se lee en la anotación del 16 de diciembre de 1919). Lo mismo en cuanto a las teorías de Einstein sobre el tiempo (3 de marzo de 1920). De todos modos, estas coincidencias no suponen fuentes directas, sino, más bien, una comunidad de cultura, en que ciertos escritores, gracias a su «sentimiento sísmico» *(sic* Mann), intuyen problemas nodales de su tiempo, luego explicitados por los pensadores.

Otras fuentes reconocidas por el autor en sus diarios son el Goethe de *Los años de aprendizaje* (en general, toda la «novela instructiva» del romanticismo, ya que *La montaña mágica* es, tal vez, la última *Bildungsroman* de la burguesía, y, no por azar, termina de manera abrupta, como fragmentaria e interrogante) y Dante, por el paralelismo entre el descenso a la montaña invertida del infierno y el ascenso-descenso a la entraña del monte hechizado de la enfermedad, ambos espacios iniciáticos, o sea, que registran una experiencia de pasaje, de cambio de estado.

No es gratuito constatar que, en los comienzos del gramófono, Thomas Mann, melómano indiscutible, pasaba buena parte de sus días oyendo discos, y esta experiencia alimenta un capítulo entero de la novela. Oía a Piccaver en el aria de *Carmen,* de Bizet; a Soomers, en el papel wagneriano de Wotan; a Battistini, en *Martha,* de Flotow; a Burrian, como Tristán, diciendo las palabras claves:

El lugar en que ella me sepultaba
era su montaña de amor...

Otras obras en proyecto o en realización aparecen registradas en el diario. Aparte del vasto relato bíblico, se refiere a una novela sobre la visita de Lotte Buff a Goethe (será *Carlota en Weimar)* y otra sobre el mito de Fausto (será *Doktor Faustus)* el 19 de septiembre de 1933. El 31 de diciembre de 1935 vuelve a mencionarse el tema Lotte, y el 11 de noviembre del año siguiente, ya concluida la tetralogía sobre José y sus hermanos, escribe la primera página. En cuanto al *Fausto,* el plan es retomado el 11 de marzo de 1934 y sostiene su vigencia, porque en una anotación del 7 de noviembre de 1935 se menciona la lectura de las memorias de Friedrich von Eckstein, el cual se refiere a su amigo el músico Hugo Wolf, uno de los modelos parciales para Adrian Leverkuhn, protagonista de la novela fáustica.

TADZIO

Estos diarios permiten, con documentos directos, hacer, por primera vez, un perfil sexual y afectivo de Thomas Mann. Si se lee con intención caracterológica su narrativa, se encontrarán indicios que la lectura de sus anotaciones autobiográficas confirman, pero todo está, en aquélla, convenientemente disimulado y elaborado como para tomarse en plan documental.

Mann era un homosexual consciente de sus impulsos y, a la vez, sublimador de los mismos. La categoría de sublimación es la que centra su vida sexual y afectiva, y le permite adentrarse en los espacios apolíneos del espíritu, ese orden de símbolos que queda cuando el deseo se descorporiza, que tal es el proceso de sublimación. Este es el núcleo de una tensión temática en torno a la cual se construye su obra: el conflicto entre arte y vida, entre símbolo y cuerpo, entre deseo y norma. Tomando dos ejemplos extremos, puede leerse una doble solución a los opuestos en *Muerte en Venecia* y en *La engañada* (su último relato): en la primera, la renuncia al cuerpo lleva al platonismo, es decir, al deseo como vía de acceso al mundo trascendente de los arquetipos (en este caso, el arquetipo de lo bello). En la segunda, en cambio, hay la obediencia a la naturaleza: la vieja señora, encendida de pasión por un joven compañero de sus hijos, se entrega a su impulso, y concluye que la naturaleza siempre tiene razón (aunque, trágicamente, la muerte se interponga entre el deseo y su objeto).

Todo empezó en la adolescencia, como corresponde. Entre 1889 y 1890, Mann fue compañero de escuela de Armin Martens, hijo de un molinero y comerciante de Hamburgo establecido en Lübeck. Aún al final de su vida, el 19 de marzo de 1955, Mann, escribiendo a su también amigo de infancia Hermann Lange, quien le ha enviado una lista de los compañeros escolares con el nombre de Armin subrayado en rojo, dice:

> Lo he amado y fue positivamente mi primer amor, y uno tan dulce, beato y triste no he vuelto a sentir. Algo así no se olvida aunque hayan pasado setenta años. Puede parecer ridículo, pero guardo el pensamiento de esa pasión inocente como un tesoro.

En un día memorable, Tommy confesó a su amigo este sentimiento, que no pasó de tal intimidad y quedó en secreto compartido, tal vez hasta esta carta y, más tarde, hasta las páginas del diario que luego reseño. En tanto, la pubertad fue cruel con Armin, y destruyó tempranamente su encanto (o lo destruyó en la memoria de Tommy, para facilitar las cosas). En medio quedó un pequeño monumento: el personaje de *Hans Hansen,* en Tonio Kröger, como, de algún modo, el Phibislav Hippe de *La montaña mágica,* amor infantil del protagonista que se desplaza a su «traducción» femenina, Clara Chauchat.

La figura de Armin, como modelo erótico y sentimental, atraviesa la vida de Mann, inagotable, como corresponde a un deseo insatisfecho. Es un símbolo que carece de cuerpo y que, por lo mismo, se corporiza en muchos. Pero la biografía también tiene su orilla novelesca, tal vez demasiado novelesca para el gusto austero del escritor, que no la ha utilizado, tal cual, en sus relatos.

Armin se enamoró de Lula, la hermana de su amigo, y Thomas, de Ilse, la hermana de Armin. Pero el rubio y gracioso hamburgués tenía intereses más reducidos y concretos que su compañero de escuela. Mujeres y alcohol lo llevaron al Africa, donde agotó una vida miserable. Murió en fecha borrosa, y se recuerda su amorío, folletinesco, por una bailarina del grupo «Five Sisters», que pasó por Lübeck cuando Armin contaba dieciséis años. Se han perdido los diarios de adolescencia en que Mann debió anotar la crónica de su pasión, como también un poema dedicado al niño, del cual Ilse (fallecida a los noventa y seis años, en 1974, siempre amiga de los Mann) recordaba dos versos. Uno, en que el poeta pregunta:

¿Qué te ha hecho el pálido soñador?

Y otro, en que Armin responde:

No lo sé, pero vuelve a preguntarlo.

Ilse se instaló en Munich en 1895, a la muerte del padre, estudiando piano y canto. Frecuentemente, en esa época, la libreta de notas de Thomas registra un enigmático *ella*, junto a versos de amor, como el *Te amo* con música de Edvard Grieg. Ilse era la versión femenina de Armin, y la señorita inglesa que Thomas amó en uno de sus viajes a Italia, a través de un episodio lírico, era la versión anglosajona de Ilse-Armin. Con Ilse, Thomas tocaría el violín, que ella acompañaría al piano (el violín es un símbolo que ha sido descifrado como erótico por algunos lectores de la temprana narrativa de Mann). De cualquier manera, la música, que un papel tan insistente desempeña en la obra del escritor, es herencia materna, es un referente al amor original hijo-madre, y recibe continuamente una suerte de vaga y sublimada exaltación.

La figura modélica del amante permanece, y su reaparición es consciente en alguna página del diario, como en ésta, fechada en Glücksburg el 1 de agosto de 1919:

> Vimos por la tarde cómo los jóvenes Kirsten eran ayudados a llevar un bote al agua. El que me recuerda a AM, por su tipo rubio, estaba cerca de nosotros en el puente, tratando de amarrar una lancha a motor al puerto flotante... El color de cabello y la forma de la cabeza son los de AM; también la conformación de su cuerpo lo recuerda.

Otras amistades apasionadas de su adolescencia han dejado mayor rastro escrito: Paul Ehrenberg, Otto Grautoff. Ehrenberg (1876-1949), pintor y, a ratos, músico aficionado, sostuvo con Mann una importante correspondencia. A principios de siglo se visitaban, hacían música juntos, y el escritor reconocía en su «querido Paulus» una segunda versión de Armin, mezclada (como lo escribe en carta a su hermano Heinrich en 1901), con «metafísica, música y erotismo púber».

En las libretas de esos años, Paul es designado como el «primer y único amigo masculino», a la vez que el anotador señala su liberación de la literatura en favor de la vida. Pero todo parece un simple exorcismo de fantasmas que se disuelven en la conversación, que se refiere, precisamente, a temas literarios y metafísicos.

> Hablábamos sobre sexualidad, sobre lo precario de la situación, dado que las hembras o son mujeres de importancia o son relaciones muy caras; para nosotros, desde el punto de vista médico, sería aconsejable una *liaison* con una mujer casada. Yo podría esclarecer mis sentimientos hacia él, podría decirle (aunque no fuera verdad) que esta amistad, aun en situación terapéutica, es algo para mí muy dichoso; es como un purgativo, una purificación y una redención de lo sexual.

El episodio más importante de la amistad es un proyecto inconcluso de novela, *Die Geliebten (Los amantes),* que data de 1902. El vínculo entre el amigo y el proyecto está reconocido expresamente por Mann en su diario del 6 de mayo de 1934, cuando relee libretas antiguas y se encuentra con los esbozos y con unos versos de Elizabeth Barrett Browning.

> La pasión y el sentimiento melancólicamente psicologizado de los tiempos muertos me hablan con fidelidad y con pena. Han pasado treinta años y aún más. Es cierto que he vivido y amado y que, a mi manera, he pagado mi deuda humana. Soy feliz en máxima medida desde hace veinte años y he encerrado en mis brazos, realmente, lo que deseaba. En las anotaciones sobre el tema pasional me he vuelto a ver con la óptica de Mut-em-enet, cuya aflicción alocada he compartido de manera retrospectiva.

En esos años, Mann escribía las novelas bíblicas de José y reaparecía en la figura de Mut-em-enet, la mujer de Putifar, el símbolo del deseo insatisfecho, que se corporiza en la mujer madura exaltada por el amor hacia un adolescente. De algún modo, el viejo escritor de *Muerte en Venecia* y la protagonista de *La engañada,* como ciertas pasionales señoras que caen en los brazos de Félix Krull, el estafador.

La relectura de viejas notas en 1934 asocia las imágenes de siempre: Armin Martens, un enigmático WT que no sabemos quién es, Klaus Heuser, el mencionado Ehrenberg. Sigue el diario:

> La vivencia de KH fue madura, feliz, elevada. Pero algo aún superior hablaba en las anotaciones del tiempo de PE: este «Te amo, Dios mío; te amo», un murmullo como un fragmento de poesía: «Oh, escucha, música. En mis oídos se queja felizmente un horrible sonido.» Una vez más, obediente, se da en mi vida... Son vivencias que me devuelven a la infancia, y con KH fue una dicha tardía con el carácter de una plenitud bienhechora y vital, pero sin la intensidad juvenil del sentimiento, con su exaltación celestial, y la profunda conmoción que toda experiencia del corazón tenía en mis veinticinco años. Todo ha sido regulado bien y humanamente, y la potente fuerza de la normalidad ha podido hacerme sentir la vida canónicamente ordenada a través del matrimonio y de los hijos.

Klaus Heuser era hijo de Werner Heuser, director de la Academia de Arte de Düsseldorf. Mann había conocido a la familia en Sylt, cuando Klaus tenía diecisiete años. Hospedó al joven en Mu-

nich y visitó a los Heuser en su ciudad. En el diario del 24 de enero de 1934 relee las anotaciones de los años 1927 y 1928, perdidas para nosotros, donde se registra esa suerte de idilio tardío.

> Estaba profundamente penetrado, tocado, atrapado por la ojeada retrospectiva a estas vivencias, que me parecen pertenecer a una época de mi vida distinta e importante, y que conservo con orgullo y agradecimiento, como una plenitud desesperada de nostalgia vital, la dicha sin costumbre de que hablan los libros de los hombres, y cuyo recuerdo significa: «Yo, también.»

Mann se volvió a ver con Heuser padre en Francia, en septiembre de 1933, y hablaron de la posibilidad de reencontrar a los amigos. En el diario del 22 de ese mes, fechado en Sanary, el escritor reflexiona sobre la conveniencia de no volverse a ver, pues la pasión por Klaus fue la «última y más dichosa de su vida».

No obstante, en septiembre de 1935, Albert Rascher le vuelve a hablar de Klaus, y los hijos del escritor dicen haberlo visto, incomparablemente bello. Mann insiste en no verlo, por ser «la última variación de un amor que no volverá a inflamarse» (14 de septiembre de 1935). Piensa en Goethe y en sus amores septuagenarios por las muchachas (que le inspiraron, remotamente, el núcleo de *Muerte en Venecia).* En su caso, las inhibiciones han sido fuertes y han fatigado su vitalidad en la cincuentena. No obstante, en secuencia harto novelesca, el viejo escritor y el joven amigo se reencontrarán en el Hotel Hirschen, junto al lago de los Cuatro Cantones, el 21 de septiembre, por sólo diez minutos. Klaus pasa hacia Zürich, el escritor lo mira a los ojos, lo encuentra imperturbablemente infantil; exclama: «Dios mío.» Piensa que el otro sentirá algo por él en el futuro y se despiden con palabras amorosas, sin siquiera besarse (este detalle queda anotado).

Vuelvo a Ehrenberg y al trunco proyecto de *Los amantes.* Data de noviembre de 1902, y la mencionada página del diario se refiere a unos apuntes conservados en su libreta de notas. Mann era ya un célebre escritor alemán, gracias al éxito fulminante de *Los Buddenbrook.* Se lo celebraba en todas partes y se le consagraban constantes artículos periodísticos. No obstante, en sus cartas a Ehrenberg —y no es casual que sea en ellas— hay una queja constante por su aislamiento afectivo. Tanto da que el afecto venga de un amigo o de una mujer: el abismo de la inhumanidad sólo puede franquearse por este medio. De otro modo, el artista, que parece haber renunciado a la vida para conquistar el arte —un tema que regirá su novela de vejez *Doktor Faustus*—, se experimenta como

algo no humano. La humanidad le vendrá del otro. Más: del otro le vendrá la identidad humana. Será un hombre cuando el otro lo reconozca como tal:

> ¿Qué era tan importante? Parálisis, aridez, frialdad. ¡Y espíritu! ¡Y arte! He aquí mi corazón y mi mano. ¡Te amo! Dios mío... ¡Te amo! ¿Es tan bello, tan dulce, tan tierno, ser un hombre?

La novela esboza las relaciones de dos amantes, el violinista Rodolfo y Adelaida. No es difícil ver en el violín un símbolo de identidad del escritor. En cuanto a la mujer, es tal vez un desdoblamiento de sí mismo, proyectado sobre la figura de Ehrenberg, como antes sobre la de Martens, según el esquema de la relación entre Tonio Kröger y Hans Hansen.

No sabemos qué desarrollo tendría el relato. Hay bosquejada una escena de concierto, donde se toca el poema sinfónico de Strauss *Muerte y transfiguración,* título que es significativo por sí mismo. Muerte del aislamiento y transfiguración en la unidad, puesto que el amor —amor romántico, amor de amantes wagnerianos en la noche de Tristán e Isolda— es nostalgia de unidad, acaso de unidad perdida: la unidad madre-hijo, la oceánica sensación de pertenecer al universo en el seno materno, sin la discontinuidad del individuo.

De la madre y, luego, de la mujer viene al hombre la identidad. Es, primero, parte de su madre, y después, al separarse del cuerpo materno, el primer límite con el mundo es el mismo cuerpo materno en su exterioridad. En todo caso, el contorno que lo define es la madre. En la unión amorosa se trata de reconstruir esta comunión con el «eterno femenino». Hay un ansia de fidelidad basada en esta necesidad de identidad. Una figura femenina fija fuera del hombre asegura la constancia de su identidad.

> La fidelidad, como la mayor virtud femenina. Entonces, la quietud. Desde cierto punto de vista, *Los amantes* como la apoteosis de lo eterno femenino. Creciente tristeza al comprobar lo imposible de la fidelidad en el mundo.

La tensión entre necesidad y desconfianza parece dramatizar la historia. La mujer enferma y muere y la penuria del amante se prolonga al perder asidero su identidad en la tierra, pero el comienzo de la pena está en el amor mismo: en la imposibilidad de la unidad absoluta, que prescinda del mundo, como en la ilusión nocturna de la unión sexual.

El sufrimiento de la nostalgia de unidad, durante el día, cuando no se ven. No estar con él, junto a él, en él. Saber que el otro vive, ríe, habla, trabaja, se ocupa, sin compartirlo, debiendo vivir sobre sus dos piernas, por sí mismo... ¿Deber? Defenderse. No se quiere vivir solo, individualmente. Se quiere estar inmóvil; cada acción parece traicionar al amor, ¡y también él, ay, debe sentirlo así! Sólo se quiere estar tranquilo y amar.

Como la historia de amor con Paul Ehrenberg, la novela queda en mero esbozo, en recuerdo, en imagen que resurgirá, tal vez, en los amores de Hans y Clara, en la unidad matrimonial de Thomas Mann y Katja Pringsheim.

La otra figura adolescente «derivada» de Armin Martens es la de Otto Grautoff. Era hijo de un librero de Lübeck, que se suicidó al caer en quiebra, en 1891, dejando a la viuda, profesora de francés, con dos niños, aproximadamente de la edad de Heinrich y Thomas Mann, con quienes compartieron la escuela, aunque no frecuentaban la casa de estos últimos, acaso por la fama sombría que acompañaba a los Grautoff.

Existe un importante epistolario del escritor con Otto, luego traductor e historiador del arte. En el diario del 15 de julio de 1935 hay una curiosa anotación en que se da por muerto a Otto a través de noticias llevadas por la suegra de Mann. Se trata de un error, pues quien había muerto entonces era Ferdinand, el hermano mayor de Otto (éste moriría en París, donde vivía, en 1937). No obstante, el recuerdo y la reflexión son válidos:

... OG, mi confidente escolar y confidente de mi pasión por WT, que elevé a personaje en Phibislav Hippe. Quien tanta importancia habría de tener dejó luego de preocuparme. La muerte de mi compañero me llevó a los años infantiles, penosos y risueños, pero de manera fría y turbada. No puedo sentir otra cosa, aunque esto pertenezca sólo a mi vida y a algo que he querido torpemente.

(Vuelven aquí las enigmáticas iniciales WT.)

Esta secuencia de imágenes adolescentes fraguará en 1911, cuando Thomas Mann encuentre en las playas del Lido veneciano a un par de jóvenes polacos —Vladislav Moes y Janek Fudakovski, ambos de unos quince años— que le sugerirán a Tadzio y su compañero Jascho en *Muerte en Venecia.* La fidelidad fotográfica al modelo se comprueba con una curiosa anécdota: en 1923, Moes bailaba en Varsovia con su amiga Gabriela Czesnowska y ésta, que había leído el

relato de Mann recientemente traducido al polaco, le comentó que era un héroe de novela. Moes acreditó luego los parecidos y, en su vejez, ha recordado la insistencia con que, en la primavera, de 1911, en el Lido, lo observaba un «viejo» (¡de treinta y seis años!). Desde luego, el resto de los componentes novelescos son invención de Mann, y entroncan con las figuras previas. En todo caso, Aschenbach-Mann frente a Tadzio-Armin, escoge el camino de la sublimación y de la simbolización estetizante. Las cosas no son lo que son, sino lo que, descorporizadas, señalan.

> ...ver cómo la forma viviente, púber, a la vez dulce y áspera, con bucles goteantes y bella como un suave dios, surgiendo de la profundidad marina y celeste, aquietaba y ahuyentaba los elementos: la visión ofrecía una mítica representación; era como el signo poético de los tiempos primordiales, el origen de las formas y el nacimiento de los dioses.

Es como si el deseo sólo fuera un gesto de comprensión, enraizado en la renuncia, la opción del artista por la lucidez que separa —Apolo— frente al frenesí que une, se pierde y comparte —Dionysos:

> Pues la belleza, Fedro mío, sólo ella, es a la vez amable y visible: ella es, adviértelo, la única forma de lo espiritual, gracias a la que podemos recibirlo y sufrirlo sensiblemente... Así es la belleza, el camino de lo sensitivo hacia el espíritu, sólo el camino, sólo un medio, pequeño Fedro...

Amor platónico en los diversos sentidos —correctos y mal vulgarizados— de la expresión, lo sublimado del deseo vuelve constantemente a las páginas del diario, como antes en estos dos pasajes de *Muerte en Venecia*. Es un tema constante en la obra de Mann: la posibilidad del conocimiento gracias al alejamiento corporal del objeto deseado. La enfermedad, la proximidad de la muerte, la ascesis, el hambre son medios buscados o eventuales de llegar a él. La guerra mundial, con sus penurias de alimentos, es ocasión de volver sobre lo mismo:

> Las promesas humanas siempre tienen motivos físicos; el saber de ellas debe, empero, trabajar como correctivo y como inhibición; pero la reducción penetra en momentos decisivos la angustiosa actualidad (1-IV-1919).

En otras ocasiones, el desplazamiento del deseo —del objeto corporal al símbolo del saber— hace que de vuelta, se hallen rastros eróticos en ciertas construcciones teóricas. August Vetter encuentra pederastia larvada en Nietzsche y Schopenhauer, dos maestros de

Mann, y Blüer recoge la herencia en las páginas de *Consideraciones de un apolítico* (ver diario, 16 y 17 de septiembre de 1919).

En todo caso, la imagen del partenaire sexual está flotante y arraiga, visualmente, en muchas figuras masculinas, fugaces la mayoría. Cuando Mann llega a la frontera de lo físico, la inhibición actúa con eficacia. Por ejemplo, en la nota del 25 de julio de 1920: un joven simpático, de camisa blanca (son los dos datos recogidos), se sienta frente a él en un vagón de tren de tercera clase. Hay una conversación breve y un rastro de alegría. El escritor se pregunta: «¿Será que, finalmente, estoy preparado para lo femenino?»

Las vacilaciones intervienen también, como es natural, en sus relaciones sexuales con su mujer. No son todo lo frecuentes ni eficaces que podría desearse (en esto, desde luego, interviene un modelo de aspiraciones muy variable). El 14 de julio de 1920 anota:

> No se trata, en general, de impotencia, sino más bien de las consabidas confusión e incertidumbre de mi vida sexual. Sin duda que la debilidad de la excitación proviene de que el deseo, previamente, se dirige hacia el otro lado. ¿Qué ocurriría si lo hiciera con un joven? Creo que, en todo caso, sería irrazonable y acabaría en un fracaso, cuyo origen conozco, y me dejaría deprimido.

La inquietud permanece, irresuelta, y afecta cada vez más las formas de la lucidez, o de la mera racionalización, como en este pasaje del 25 de abril de 1934:

> El tiempo está despejado y a menudo asoleado. Al mediodía salgo a pasear solo y veo con gran alegría y oportunidad, en los jardines, a un joven peón, morenito, con una pequeña gorra en la cabeza, muy bonito, desnudo hasta la cintura, en pleno trabajo. La exaltación que me produce la vista de una belleza tan modesta, cotidiana y natural, el pecho y la expansión de los bíceps, me vuelve a hacer pensar en lo irreal, ilusorio y estético de tal inclinación, cuyo fin se aquieta, según parece, en la contemplación y el asombro, pero que, aunque erótico, nada tiene que ver con la razón ni con los sentidos en cuanto a realizarse. Es, sin duda, la influencia del sentido de la realidad sobre la fantasía, que permite el ardor, pero que se detiene en la imagen.

En este aspecto, la relación con su esposa es decisiva, y la comprensión casi maternal de Katja es un componente esencial de su «institucional» amor de medio siglo. Tal vez en ello influya también la constitución sexual de la mujer, que de niña fantaseaba convertirse en varón durante el sueño, y que, según anota Mann fugaz-

mente, ha conocido algunos episodios homoeróticos. En cualquier caso, parece evidente que los desplazamientos en este sentido recayeron en los hijos Erika y Klaus.

> Agradecimiento a Katja, cuyo amor no está determinado ni debilitado, en lo mínimo, por tal circunstancia, ni cuya inclinación hacia mí depende del placer, como tampoco mi permanencia junto a ella se basa en su placer, o sea, en el más completo placer sexual. La paz, el amor y la equidad con que ella lo asume es algo maravilloso y no me es necesario dejarme conmover por ello (17-X-1920).
>
> ... abrazo a Katja. Mi agradecimiento por todo el bien que su relación me causa en cuanto a mi problemática sexual es profundo y cálido (13-V-1921).

Desplazamiento del deseo, nostalgia de lo deseado, alejamiento y resurgimiento de lo reprimido son constantes (diríamos hoy freudianas, dada la contemporaneidad de Mann y Freud y la estrecha relación de algunas obras paralelas) en toda la invención y la reflexión de nuestro escritor. En temprana carta a Otto Grautoff (20 de enero de 1895) confiesa:

> En los últimos tiempos me he desenvuelto como un asceta. Me exalto, en mis bellas horas, por una sensibilidad puramente estética, por la sensibilidad del espíritu, por un espíritu, la siquis, el alma sobre todo. Digo que hay que separar el cuerpo inferior y el amor.

Y, en prosa tardía (citada por Mendelssohn en página 459, véase bibliografía), insiste Mann evocando la redacción de *Los Buddenbrock:*

> La sublimación hacia lo espiritual en el curso de las generaciones fue una norma civilizadora, y dado que, en el autor, biología y espíritu están en consabida oposición, el espíritu es visto como el proceso de una decadencia biológica enfrentado con el dominante espíritu del tiempo y, desprendido de él, que está fijado a un duro determinismo social, para evitar la esclavitud de una errónea descripción.

Por fin, cristaliza la fórmula en estas palabras de su *Lebensabriss (Resumen de vida)* del año 1930: «La belleza no es más que nostalgia.» Insiste en todas estas formulaciones un concepto romántico y germánico del amor, que deviene del cristianismo luterano y que pasa a través de Schopenhauer para llegar al canto de la consumación

mortífera de la pasión en el *Tristán* wagneriano. Durante la redacción de sus novelas bíblicas (anotación del 25 de febrero de 1934), Mann efectúa lecturas sobre la mitología sexual del árbol, en cuya figura se adoró el misterio de la dualidad sexual como tensión que se resuelve en la unión de los sexos, imagen totalizante y andrógina de la divinidad. Vuelven los versos de August von Platen:

Soy como la mujer del varón, como el varón de la mujer para ti.
Soy como el cuerpo del espíritu, como el espíritu del cuerpo para ti.
¿A quién debiste amar entonces cuando, desde mis labios,
con besos eternos te empujé a la muerte?

Comenta Mann: «Estos versos contienen una gran exaltación espiritualizada y están sentidos con profundo misticismo... No hay poesía más bella escrita sobre el tema fuera de *Tristán* ¡Cómo circula por mi sangre su pasión sublimada y supererótica cuando amo!»

Con esta recurrencia homoerótica (ya que no homosexual) colabora la época de la entreguerra (sobre todo el período de la inmediata posguerra): caen los tabúes y un aire juvenilista y efébico sacude la vieja Europa victoriana. No es del caso buscar las raíces sociológicas del fenómeno, pero lo cierto es que la literatura y la reflexión filosófica insisten en el fenómeno de un pansexualismo, con o sin implicaciones trascendentes, y los maestros precursores se llaman Marcel Proust, André Gide, David Lawrence y Thomas Mann. En el entorno familiar de los Mann, aparte de los casos de los hijos Klaus y Erika (esposa fugaz del poeta Wystan Hugh Auden, también homosexual), figuran dos amigos entrañables del escritor, Ernst Bertram y su pareja Ernst Glöckner, con quien estuvo unido durante casi treinta años, desde 1906 hasta la muerte del otro. Ambos se conocieron en el círculo de Stefan George, el primero como crítico (autor de un decisivo ensayo sobre Nietzsche y de muchas páginas sobre el mismo Mann) y el segundo como calígrafo. En esta unión la presencia de Mann fue un apoyo constante y, de algún modo, la vida refleja de unos en los otros.

El arte asume el tema con precocidad e insistencia (el arte es siempre depósito fiel de todo desplazamiento, paradójicamente causado por las inhibiciones que alimentan a la cultura). Bruno Walter le comenta haber visto en Taormina (febrero de 1920) unos bailes homosexuales con niños. Es la época en que Mann lee *El dulce Jose* de Michail Alexeievich Kusmin, *El último amor de Platen* de Eulenburg, la autobiografía de Kurt Martens, los poemas uranistas de Walt Whitman. Y son años en que la dispersa figura del niño rubio, amado y

nunca poseído, flota en la memoria sentimental del escritor, fijándose fugazmente en las imágenes de hombres más o menos desconocidos, de cuyo paso por la óptica desasosegada del «viejo doctor» es documento el diario: un joven de «rancia y graciosa femineidad», un peluquero misógino que le predica sobre la inutilidad de las mujeres, el vecino de enfrente que evoca el joven y divino perfil de Hermes, un muchacho de aire nortealemán y ojos azules que pasea por un parque primaveral, Oswald Kirsten que le recuerde —una vez más— a Armin, los jóvenes que pasan por la calle muniquesa de los Teatinos y dirigen una característica mirada de costado, un moreno bailarín que se agita incansablemente en la fiesta de sus amigos Löhr, alguien de tipo eslavo y vestido a la rusa en una función de teatro, el hijo bruno y musculado de una dama inglesa, otro de aspecto judío, el estudiante de medicina Bartelt que lo hechiza con sus ojos claros y sus rubios cabellos (¿hace falta recordar otra vez al rubio Armin?), un jardinero de brazos oscuros y abierta camisa, Hans Rascher y sus ojos sombríos, un obrero anónimo que se parece a los personajes pintados por Meunier, un veraneante semidesnudo en la playa de Lavandou... Ninguno de estos cuerpos es depositario de recuerdos amorosos. Por el contrario, son como un camino que lleva hacia una meta borrosa, la fuente de una persistente nostalgia.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 «B»
MADRID-24

BIBLIOGRAFIA

Se han publicado varios epistolarios de Thomas MANN. El único traducido al castellano es el mantenido con Hermann HESSE (traducción de Juan del Solar, Muchnik, Barcelona, 1977). Hay un registro de sus cartas preparado por Hans BÜRGIN y Hans OTTO MAYER, del cual ha aparecido el primer tomo, que abarca los años de 1889 a 1933. Sus *Briefe*, en tres tomos, son una selección hecha por Erika MANN, y contienen 422 piezas de los años 1889 a 1955 (1.ª ed., 1961-65; 2.ª, 1979). Otros epistolarios publicados: con Ernst BERTRAM (editado por Inge JENS, 1960), con Otto GRAUTOFF e Ida BOY-ED (ed. por Peter de MENDELSSOHN, 1975), con Bermann FISCHER (ed. por el mismo, 1975), con Heinrich MANN (ed. por Ulrich DIETZEL, 1975), con Karl KERÉNYI: *Gespräch in Briefen* (editado por el mismo KK en 1960) y con Robert FAËSI (1962).

Buena parte de sus *Notizbücher* ha sido exhumada por DE MENDELSSOHN en su monumental biografía: *Der Zauberer. Das Leben des deutsches Schriftellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918* (S. FISCHER, Frankfurt, 1975, 1.184 pp).

Los años de los diarios publicados coinciden con las primeras traducciones de Thomas MANN al castellano: *La muerte en Venecia* y *Tristán* (trad. de José Pérez Bances, Calpe, Madrid, 1920), *La montaña mágica* (traducción de Mario Verdaguer, Apolo, Barcelona, 1934), *Los Buddenbrook. Ocaso de una familia* (trad. de Francisco Payarols y Enrique de Leguina, Apolo, Barcelona, 1936) y *José y sus hermanos* (trad. de José María Souvirón, Ercilla, Santiago de Chile, dos tomos, 1937-38).

En este tiempo también existieron proyectos de filmar algunos textos del escritor, ninguno de ellos realizado. El 26 de marzo de 1919 anota la recepción de una carta de su cuñado Klaus Pringsheim, en que le refiere la empresa de filmar sus novelas. Mann comenta: «Elevado adelanto de honorarios. ¿Por qué no?» El 21 de agosto de 1934, Carl Laemmle, fundador de la Universal, le propone filmar *José y sus hermanos,* con un millón de dólares de presupuesto. El día 27 del mismo mes, un telegrama de la London Film, que dirige Alexander Korda, también le ofrece filmar *José.* El 17 de octubre de 1934 y el 4 de febrero de 1935 hay notas sobre la filmación de *Muerte en Venecia,* a cargo de una compañía fundada en Londres por los exiliados Elisabeth Bergner y Rudolf Forster, sólo que dando a Tadzio el carácter de una muchacha. El 31 de octubre de 1934, Bruno Frank le telegrafía, también desde Londres y acaso respecto de la misma empresa, sobre la filmación de *Su Alteza Real.*