

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: «Éxito». 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 niña*). 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 Schumann, 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