

sil, y que se transforma en el Diablo fáustico, sin duda transmitido al hijo Thomas. Ella quiere ser actriz y cantante, pero su preceptora se lo prohíbe. Ama a un señor Stolterfoht, con quien no se casa. El primer nombre de Thomas es Paul, un nombre tomado de dicha familia. Y Paul se llamará el gran amor juvenil de Thomas. Lo tachado y maldito. Lo seductor y caliente que quedó en el sur, vuelve en el hijo favorito de Julia.

Ella, muy probablemente, no ame a su marido. Es una de las condiciones del modelo matrimonial. El ser amado está lejos y se vuelve intocable. Otro modelo para el hijo Thomas. Tal vez sea la amante de Alexander von Fielitz, el joven músico que frecuenta la casa y que le dedica el ciclo de canciones *Eliland* (un país utópico, como el Orplid de Mörike que aparece en las canciones de Hugo Wolf). Gerda Arnoldsén, en la novela de los Buddenbrooks, tiene un amante y es seducida por un profesor de música, que inficiona el tóxico wagneriano al pequeño Hanno.

Thomas nos deja una imagen idealizada de su madre. Protagoniza el idilio del niño a solas con ella, en la sala donde Julia toca el piano y canta, quizá llevándose a las manos y a la boca la música de Fielitz (el hijo Vikko lo convierte, en sus memorias, en un pariente). No rivaliza con el padre, que no la ama, ni con el primogénito, que no es amado por la madre. Para divertir a su madre, Thomas imita a los conocidos de la casa y monta un teatrillo de marionetas. Mientras, el joven Heinrich se va de putas. En los dibujos de adolescencia que éste nos ha dejado, aparece la madre cortejada por un militar y Thomas, siempre, como un bebé desatendido o como un niño callejero, excluido de la alcoba donde el padre agoniza e instaura su herencia en el primogénito.

A la muerte del padre, Julia decide marcharse de Lübeck e instalarse al sur, en Munich. La casa será, ahora, suya. Y meridional. Su nieto Klaus la recuerda cantando modinhas del Brasil, en un idioma que nadie entiende y con una música que suena a cachonda. Ella ha roto la tradición racial de los Mann y fundado una familia mestiza. Los hijos serán, a medias, incluidos y excluidos de la Alemania pietista y hanseática paterna. El mestizaje no es síntesis, sino conflicto. Artistas contra filisteos (en Thomas), revolucionarios contra burgueses (en Heinrich), ciudadanos alemanes y ciudadanos del mundo (en ambos). Fuera del piano, la abuela Julia es, para el pequeño Klaus, una vieja gris y lacrimosa, que siempre habla de enfermedades y muertes. Se junta con su consuegra Hedwig para evocar a Carla y Erik, los hijos suicidas. Klaus percibe su decreto: «Hay que creer en lo que dicen los mayores y es mejor no saberlo todo».

El sur es el lugar mítico de lo materno. El abuelo de Julia se ha ido a vivir a Italia. Su padre, Luis, al enviudar, se casa con su cuñada Emma y permanece en Brasil. En la obra de Thomas, el sur (los países meridiona-

les donde enferma Tonio Kröger y muere de peste Gustav von Aschenbach) y la parte sur del cuerpo, son el espacio del placer y la disolución, el encuentro con el cuerpo materno. Su último libro, *Félix Krull*, se interrumpe para siempre cuando el personaje proyecta viajar a la Argentina, al continente natal de la madre.

En una aguda prosa autoanalítica, Thomas cuenta cómo descubre, por el sabor dulce de una golosina en forma de ciudad, que existe Venecia. Es el mazapán que se da a los niños de Lübeck y que comen las cautivas de los serrallos turcos. *Marcipán* es «pan de marcos» y San Marcos es el patrono de Venecia. Thomas intuye, en esa dulzura sin palabras que le cierra la boca, que existe otra ciudad llena de torres y minaretes, al sur, la contrafigura de Lübeck. Los dos puertos, las dos puertas del cuerpo, ligados al acto de alimentarse, de vincularse con la madre. La puerta elevada y la sobejana. El mazapán, por otra parte, se hace con harina de almendras y los ojos almendrados son un rasgo de fascinación en ciertos personajes de Thomas. El alumno Gosslar y Katia Pringsheim, ambos de origen judío, tienen ojos almendrados, lo mismo que Phibislav Hippe y Claudia Chauchat en *La montaña mágica*.

La madre suministra a Thomas sus modelos amorosos. Uno es el amor romántico, amor a la dama despiadada que resulta inaccesible y cuya errancia dota al amante de vaguedad y extravío. Es la disolución nocturna. Otro es el amor platónico, la atracción por el efebo en trance de madurez genital (Tadzio), que simboliza el sumo bien y la suma belleza, en una suerte de figura intersexual. Es la nitidez del mediodía. La ironía rompe el hechizo sentimental, Heine acude en ayuda del buen gusto de Thomas para contrarrestar a Theodor Storm. Hans ama a Claudia y guarda, en lugar de su retrato, la radiografía donde ve sus pulmones roídos por la tisis. Teñido y maquillado como un *clown*, Aschenbach persigue a Tadzio por las pestíferas calles de Venecia. El arte reúne los extremos en el espacio sintético de la ironía, como Nietzsche reúne a Baco y a Cristo en el demiurgo.

Thomas

Thomas hereda la omnipotencia materna. Julia ha logrado mestizar la germánica estirpe de los Mann (los varones, los maridos), cerrar el negocio hanseático y trasladar la casa familiar al sur. En 1930, al escribir su *Resumen de vida*, Thomas decreta que morirá a los setenta años, en 1945, a la misma edad en que murió su madre. Se identifica con ella, como si no estuviera legitimado a vivir más que Julia. Las cosas ocurren de otro modo pero lo cierto es que, por 1945, sufre un cáncer de pulmón, del cual lo

operan y cura radicalmente. A veces, se complace en repasar su vida y observar que responde a un secreto orden matemático: nace a mediodía (¡como Goethe!), escribe su primera novela a los veinticinco años, se casa mediando los treinta, escribe su segunda novela a los cincuenta, tiene tres hijas y tres hijos, piensa morir a los setenta, a una novela breve corresponde una larga (*Tonio Kröger* y *Buddenbrooks*, *Muerte en Venecia* y *La montaña mágica*). Su misma tendencia a la inhibición sexual puede corresponder a la fantasía de una retención seminal y una erección perpetuas. Resistir al coito es huir de la castración que significa eyacular, ablandar el órgano. Esta fobia a la unión sexual se compensa en la torrentosa escritura: diseminación y fecundación. La necesidad de una producción regular, vigilada y autocomentada, puede equivaler a otra fantasía complementaria: el parto intermitente. El escritor es un organismo andrógino que se fecunda y pare.

El arte como redención, como lucha victoriosa contra el demonio, como descenso a los infiernos (catábasis) y ascenso a la luz, todo por obra de un mismo demiurgo, es un ejercicio de omnipotencia que persigue salvar la unidad del yo en la dispersión del mundo. Convertido en símbolo, el artista produce una nueva realidad: la obra. Thomas vence al demonio, en tanto Heinrich se resigna ante él y Klaus se hunde en su tiniebla maternal, tibia y aniquiladora.

Por eso, el ídolo insidioso de Thomas es Richard Wagner, que propone la redención de la humanidad por la nueva religión del arte, obsesivamente practicado en una suerte de liturgia, de espacio poblado de insistencias y fetichismos. El artista se aparta de la vida burguesa y cultiva una interioridad desértica donde construye una ciudad centrada en él mismo. Una distancia inerte y melancólica lo preserva del mundo del placer, la fecundidad y la alegría.

Ególata y egocéntrico, este artista es microcosmos, símbolo y depósito. Parece, a veces, un príncipe: su vida está extremadamente formalizada, poblada de investiduras, de imágenes propias muy idealizadas y de pasiones reducidas por la fría lucidez, como el Klaus Heinrich de *Alteza Real*.

Conservador en tanto defiende el mito, demócrata en cuanto psicólogo, el artista moderno que propone Thomas es el minero de Novalis, que se hunde en la montaña para cautivar la luz helada del diamante, que es carbón envejecido. Sintetiza, en otra *Aufklärung*, las luces de la razón y la oscuridad romántica (de nuevo, y van tantas, Nietzsche). El amor será siempre peligroso para él: el calor que ablanda y la pasión que extravía: el sur materno y demoníaco. Eros es la palabra, real pero inalcanzable, como Tazio perseguido por la mirada de Aschenbach a través de la ciudad de la muerte. Igual hace la palabra con su objeto, tendiéndose entre la elocuencia y la mudez. Entre el sentimentalismo y la ironía sádica, el artista

odia a ese mundo que le está vedado y del cual obtiene la inspiración (la respiración) para la obra. El odio es un sentimiento destructivo pero también analítico, y se compensa con la productividad que llena los intersticios producidos por la fragmentación del análisis. Thomas se instala en la dialéctica dispersión/cohesión: apartamiento del mundo y Eros del trabajo.

Si se buscan las raíces psicológicas de esta doctrina, en Thomas puede verse que lo amenazan, desde pequeño, las fobias sexuales que le impone su identificación con la madre, forcejadas por la obligación de «hacer de padre» (buscar lo viril en sí mismo y no en el otro) para poder legitimarse como único heredero y desplazar al primogénito. Grotescamente, lo que su hermano Heinrich le propone precozmente: es un pobre adolescente que necesita una «cura de sueño» con mujeres, o sea con las prostitutas que él, Heinrich, frecuenta con tanto provecho pedagógico.

En su imaginario amoroso, Thomas suplanta al odioso primogénito por su amado Paul, que es huérfano de madre y ha sido criado por una cantante, Hilde Distel. Es el hermano ideal. En su cuento *La voluntad de dicha* lo convierte en Paolo Hofmann, que muere en su noche nupcial. Lo mata cuando Paolo va a acostarse con una mujer. Igualmente mal acabará el violinista Rudi en *Doktor Faustus*. El sadismo deshace la imagen sentimental. Dos varones se besan sólo una vez en toda su obra: es cuando el hipnotizador Cipolla besa a Mario, en *Mario y el mago* («Mago» es el apodo que le dan sus hijos mayores, Erika y Klaus). El mago es la alegoría del dictador fascista y es un grotesco homosexual. El par homosexualidad/fascismo reaparece en Adrian Leverkühn.

Para compensar la fobia al encuentro sexual, Thomas hace del ojo su órgano erótico por excelencia. El ojo paterno, quizá. Sus diarios muestran hasta la saciedad que la mirada del escritor se pasea, en la calle, buscando al bello muchacho sin nombre, ofrecido por la casualidad, que desaparece apenas advertido. En el otro extremo, en sus narraciones nunca se describe el acto sexual (solitario o dual). La fobia se desplaza a la muerte, escena que sí es narrada en abundancia. La muerte fascina y horroriza, convertida en metonimia de la «pequeña muerte» coital.

Thomas se enamora de una niña disfrazada de Pierrot, personaje de sexo incierto, suerte de Tazio femenino, pintada por Kaulbach. A la vuelta de los años, conoce al modelo, que es Katia Pringsheim. Es una rica heredera, ilustrada, estudiante de ciencias, que tiene cuatro hermanos, como él. La simetría debe ser un factor erótico importante, lo mismo que la novelaría del cuadro. Los Pringsheim son ricos, como fueron los Mann, y viven en un palacio renacentista de la luminosa Munich del novecientos.

Thomas se reenamora: la muchacha se convierte en princesa, reinécita, la mujer que le reconoce su grado principesco o regio (el artista que reina