

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 Zúrich, 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 prescindiera del mundo, como en la ilusión nocturna de la unión sexual.