

EN EL CUARTO DE BARBAZUL

THOMAS MANN Y LA CULPA

Difícilmente podría haber un autor de quien sepamos más que de Thomas Mann. Una y otra vez surgen, es cierto, indicios de algún atisbo de oscuridad todavía insondable en las biografías e interpretaciones, una sensación de que existe un trauma original en la carrera de Mann. Pero, como veremos, de ellos se ha aceptado en general una explicación bastante verosímil; y casi todas las pruebas parecen testificar a su favor, incluido prácticamente todo lo que aparece en los diarios de Mann, conservados desde 1933 hasta 1955, año de su muerte. Casi todo: sólo unas cuantas entradas en estos diarios podrían indicar que la popular teoría quizá no lo cubra todo; sólo algunas imponen serias dudas a su capacidad explicativa, sugiriendo que deja un algo pequeño y decisivo sin iluminar; una luna que sale, noche tras noche, pero nunca llega a estar llena.

En la primavera de 1933, cuando Mann se encontró en gran peligro, aparece una entrada crítica. Atrapado en el extranjero, repentinamente exiliado cuando los nazis subieron al poder, sus diarios quedaron en Munich donde, durante largas semanas, las autoridades dispusieron de ellos como quisieron. Mann había enviado allí a su hijo Golo, para que metiera los diarios en una maleta y los enviase a Lugano. El chófer de la familia, que amablemente se había ofrecido a llevarle la maleta a Golo a la estación, resultó ser un espía nazi. Éste fue el comienzo de una espera agónica: Mann sabía que el material estaba en manos de sus enemigos mortales. «En su inconmensurable estupidez –escribió Erika Mann de ellos más tarde– permitieron enseguida que la maleta siguiera su camino, bastante intacta, y Thomas Mann, ahora ya completamente dispuesto a emigrar y no deseando arriesgarse a sufrir de nuevo la misma experiencia, quemó una buena cantidad de papeles a la primera oportunidad... ¿Acaso eran “comprometedores” estos modestos cuadernos de notas? Quizá sí, después de todo. Ninguna mansión está libre de su “cuarto de Barbazul”.»

«Algo terrible...»

Mann escribió sobre su sentimiento de «haber escapado de un peligro enorme e incluso indescriptible» cuando la maleta le llegó indemne.

Nunca, confesaron Erika y Golo, habían visto a su padre en tal estado de agitación y desesperación como en las semanas anteriores. Apenas podían haberse imaginado lo grave que era la situación. En el momento culminante de su pánico, el 30 de abril de 1933, Mann escribió en su diario: «Mis temores se concentran ahora en primer lugar y casi exclusivamente en este asalto a los secretos de mi vida. Son pesados y profundos. Algo terrible, e incluso mortal, podría ocurrir».

Es un pasaje que merece una pausa. ¿Qué otra cosa podía significar sino que, en el caso de que los nazis explotasen sus diarios, Mann estaba contemplando el suicidio? ¿Pero qué secretos tenía el escritor, tan pesados, tan profundos, que su revelación pudiera conducirle a la muerte? Los especialistas actuales rara vez han aludido a esta cuestión de manera explícita, pero tienen una respuesta bastante a mano: los muchachos. Durante mucho tiempo, este aspecto de la vida de Mann se había olvidado educadamente; los primeros análisis preferían no saber. Pero después de eliminar dichas inhibiciones, muchos piensan ahora que han encontrado el ábrete sésamo de su obra en una homosexualidad cargada de culpa, oculta tras la fachada burguesa. En biografías recientes, los muchachos dedicados a la prostitución que Mann pudo haber encontrado en Italia pasean libremente de un lado a otro. Él mismo señaló hacia esa dirección cuando, en una visita a Nápoles en 1896, a los veintitún años, escribió a su amigo y confidente, Otto Grautoff, sobre los sibilantes proxenetas que le ofrecían llevarlo a «muchachas supuestamente “muy hermosas” [...] y no sólo muchachas [...]»; y que no sabían que él estaba pensando en ceñirse a una «dieta de arroz», para dominar sus impulsos internos. Mann había luchado bastante abiertamente con sus tentaciones homoeróticas en Nápoles. ¿Qué refutaría el hecho de haber tenido algún encuentro con alguno de estos muchachos, que el autor considerase, a sus casi setenta años, tan catastróficamente comprometedor como para que su revelación lo obligara a suicidarse?

Son los diarios posteriores los que, de una manera tranquila, hablan en contra de esta hipótesis; una lectura más atenta de los mismos reorienta la dirección de cualquier investigación. Dejan bastante claros dos aspectos. En primer lugar, que Mann nunca pasó de dar un tímido beso a los jóvenes varones a los que amaba. Visto en retrospectiva, el único beso que intercambié con Klaus Heuser pareció la cumbre y la realización de una vida de amor. Además, le indignaban plenamente los homosexuales activos: «Los asuntos y aventuras sexuales con diferentes caballeros me resultan simplemente incomprensibles. ¿Cómo puede uno dormir con hombres?», escribió *à propos* de Gore Vidal. Y *à propos* de Gide: «Yo, imponer nada a un muchacho amado! ¡Impensable! ¡Perturbar su admiración con vilezas! ¡Extraordinario!». Y hay además un llamativo condicional. Medio dormido, el anciano soñó que se despedía del camarero, Franz Westermeier –su último amor, y «representante de toda la especie amada»– con un beso. «Si la realidad me hubiera encontrado alguna vez adecuado para el servicio –señaló más tarde– es un cuestión en sí misma».

Ensueños públicos

Lo que sólo puede significar que, en realidad, lo único que llegó a probar fue un beso. Lo que significa también que los primeros diarios, al menos en lo que a amados se refiere, seguramente describiesen ensueños e ilusiones, no actos corporales. Y estas fantasías, en cualquier caso, eran públicas al menos desde 1912, cuando *Muerte en Venecia* mostró a un autor –muy claramente el alter ego de Mann– esclavizado por una pasión ciega hacia un adolescente; Stefan George y su círculo no fueron los únicos que interpretaron esto como una admisión abierta. En una carta escrita a Carl Maria Weber, Mann protestó enérgicamente contra la idea de que al mostrar la caída de Aschenbach había querido de alguna manera denigrar el homoerotismo: que Weber –y otros– persistiesen en dicha falsa impresión sería muy mal recibido. Más bien al contrario: la manera de sentir de Aschenbach le resultaba accesible de una «forma escasamente mediada»; y cuando Weber respondió obtusamente, se apresuró a repetir sin ambigüedades: «Escasamente mediada» significa: casi sin mediaciones».

Como mínimo, ésta difícilmente parece ser la forma más sensata de mantener un secreto cuya revelación podría obligarle a suicidarse. Más tarde, también, Mann rara vez perdió la oportunidad de tratar temas de homoerotismo, de manera insistente y bastante espontánea, incluso cuando los temas oficiales eran el matrimonio moderno o la república. Que en 1933, por lo tanto –un año antes del intento de golpe de Estados de Röhm, cuando se estableció por primera vez la criminalización de los homosexuales–, el descubrimiento de un beso, que desde hacía tiempo había sido un ensueño conocido, fuese suficiente para conducirlo al suicidio, no parece demasiado verosímil; especialmente a la luz del segundo tema que emerge de las cartas y diarios que se conservan. Mann no era tan puritano como para pensar que esas fantasías mereciesen condena; y, a pesar de su protestantismo, tampoco estaba tan inhibido como para sentirse avergonzado de sus deseos descarriados. No hay el más mínimo indicio que haga pensar que se sentía culpable de estas inclinaciones homosexuales, que los estudios recientes consideran como la razón básica de su obra. Por el contrario, Mann escribió que despreciaba completamente la insensibilidad hacia la «divina juventud», lo que a duras penas se puede considerar el resultado de una contrición mortificada; más bien, de un secreto orgullo por formar parte de esa elite, por muy estigmatizada que estuviese. Una cosa es que sufriese a lo largo de la vida por su predilección; ¿pero como para llegar a la culpa, el autorreproche y el tabú mortal?

La evidencia personal evoca una atmósfera muy diferente, mucho más libre que la imagen estirada del premio Nobel daría a entender. Su familia hacía chistes abiertamente sobre las largas miradas que echaba a los camareros. Se daba por sentado que los amigos de Golo y los múltiples amantes de Kalus serían huéspedes de la casa. A Mann le divertían los comentarios que Erika hacía sobre su encaprichamiento por Franz Westermeier, y no ponía objeciones cuando ella calificaba su obra de homoerótica. «De vuelta a casa, Erika sobre la cualidad fuertemente pederasta (“marica”) de la escena. *Soit.*»

Su esposa Katia conocía sus sentimientos por «Franz!», y Mann no dudaba en contarle a ella sus aflicciones. Y esta actitud relajada no se limitaba a la familia. Comentó la homosexualidad subyacente en *Doktor Faustus* incluso con Adorno, y el año antes de su muerte escribió a un conocido que no tenía objeción a que lo llamasen homosexual: «*Bitte sehr!*, ¡Adelante!».

Una sensación de criminalidad

«Algo terrible, incluso mortal, podría ocurrir»: este «¡adelante!» difícilmente cuadra con la descripción de los secretos de su vida como algo «pesado» y «profundo». El peso y la magnitud sugeridos aquí denotan un sentimiento de culpa algo más profundo. Mann habló directamente del asunto en la conferencia titulada «Mi época», que pronunció en 1950, defendiéndose del ataque clerical:

Si es cristiano experimentar la vida, la propia vida, como un sentimiento de culpa, de culpabilidad, de gravamen; como el objeto de un desasosiego religioso, como algo con una urgente necesidad de restitución, de liberación, de vindicación, entonces esos teólogos que piensan que yo pertenezco al tipo de escritores no cristianos están equivocados. Probablemente sea raro que la obra de una vida –aun pareciendo festiva, escéptica, afectada y guasona– surja de una manera tan clara y completa, desde sus comienzos hasta un fin que se aproxima rápidamente, de una ansiosa necesidad de expiación, limpieza y justificación, como mi personal y tan imperfecto intento de practicar el arte.

Coram publico, Mann dio a esta culpabilidad un giro religioso, deseando que se entendiese *à la* Schopenhauer, como la culpa fundamental que toda vida debe soportar. Pero eso no es suficiente. No podía hablar del pecado original cuando, en 1897 en Roma, hablaba de los «establos augianos de mi conciencia». No podía tener en mente una culpa metafísica cuando escribió a su hermano Heinrich, que lo había amonestado por un hecho mezquino, que aceptaba de grado su culpabilidad, porque tenía «cosas peores que olvidar». No era el temor de que lo acusasen de ser schopenhaueriano lo que le asustaba en 1933, cuando preveía un peligro atroz.

¿Qué tipo de culpa puede moldear la obra de una vida? En otras partes, Mann no dejó duda a este respecto. En 1945, escribió de su amado Dostoievski en casi las mismas palabras que utilizaría cinco años más tarde, pero con una adición reveladora: «No hay duda de que el inconsciente e incluso la mente consciente de este creador gigante siempre han estado abrumados por un enorme peso de culpa, un sentimiento de criminalidad, y que este sentimiento no era ninguna forma de hipocondría». ¿No deberíamos considerar la posibilidad de que en esta descripción de Dostoievski –como tan a menudo en sus retratos– Mann estuviese una vez más presentando una imagen de sí mismo? Y si difícilmente se puede decir que fueran los muchachos los que lo llevaron a plantearse el suicidio si alguien cogía sus diarios, ¿qué pudo haber sido?

Vida y ficción

Aquí podríamos interrumpir estas reflexiones y retirarnos al campo seguro del *ignoramus, ignorabimus*. Pero podríamos también recordar la forma que tiene Mann de estudiar a Dostoievski, pasando constantemente de la vida a la obra, sin establecer una separación drástica entre ambas. A partir de una frase sobre un personaje secundario de *Crimen y castigo*, en cuyo pasado había «un asunto criminal de bestial y prácticamente fantástica crudeza», Mann interpretó la vida del autor: tanto Dostoievski como su personaje, concluyó, habían violado a una niña. Con este paso, da a sus propios lectores el *placet* metodológico para seguir métodos similares; aunque dicho permiso parece superfluo cuando recordamos que, desde la temprana reivindicación que hace de sí mismo, «Bilse y yo», Mann nunca se cansó de repetir que en sus obras sólo hablaba de sí, que su obra era fuertemente autobiográfica y que, tenía que admitirlo, «nunca inventaba nada». Es una de las muchas declaraciones que los investigadores nunca se han tomado tan en serio como deberían. Los primeros diarios se vieron reducidos a cenizas, y los secretos de Mann yacen con él en la tumba; pero es un tumba al estilo egipcio: el edificio palaciego de su obra ¹.

Los viajes por Italia

Así pues, siguiendo su propia sugerencia, volvamos a la obra de Mann. Lo que descubrimos en ella son una serie de temas y repeticiones compulsivos, tan densos, tan entremezclados que dicha obra sólo puede describirse como un rastro: un rastro de sangre. Comienza en su segunda visita a Italia, entre octubre de 1896 y abril de 1898. Después de su eróticamente complicada estada en Nápoles, sobre la que escribió a Grautoff, Mann se reunió con su hermano Heinrich en Roma. Para los calurosos meses de verano alquilaron habitaciones en un pequeño castillo en la aldea de

¹ En teoría no hay una senda que nos lleve de «aquí» a «allí», del reino de la vida al de la ficción. Es una sima que el autor no puede saltar aunque lo desee; ni siquiera en la autobiografía puede traducirse plenamente del «aquí» desordenado al «allí» escrito y ordenado. El «yo» del autor siempre tiene otra categoría en cuanto se convierte en personaje literario, lo quiera o no. Lo que emerge en los escritos, como insistió Proust, es el *autre moi*, despojado de todos los vicios y vanidades que adornan al autor vivo, ese personaje con quien Sainte-Beuve, equivocadamente, creía que sólo necesitaba cenar con suficiente frecuencia para formarse una imagen de su obra. Una conclusión podría ser que cualquier deducción de la experiencia vital a partir de la ficción debería estar prohibida, en principio. El precio de dicha interdicción no es bajo. No sólo refuta la propia experiencia de leer, todas las intuiciones de cada uno, el sentido común; sostenida por los teóricos a favor de la prohibición casi con tanta contumacia como por el propio biografismo; también descarta la consideración de miríadas de diminutas e interesantes diferencias entre el aquí y el allá. Es más, no cambia el hecho de que haya casos en los que los autores intentan confundir la sima, mediante varias estratagemas. Prestar atención a éstas no constituye *sainte-beuvisme*. Por el contrario, podría parecer una práctica crítica dudosa cerrar los propios ojos a las propinas y a los guiños con los que el autor intenta tentar al lector para devolverle del mundo de la ficción al mundo en que vivimos; aunque sin dudar en llevarlo de nuevo a la fantasía, por supuesto, si las cosas se acercasen demasiado.

Palestrina, donde Mann comenzó a escribir los *Buddenbrook*. Ya anciano, Mann le contaría al joven Fabius von Gugel una experiencia que había vivido en Palestrina, que siempre se ha considerado ficticia. La presenta Christian Buddenbrook, la oveja negra de su primera novela, meramente como un aparte. «¿Te pasan a *ti* cosas –pregunta Christian acaloradamente a su hermano en medio de una discusión– como que, al entrar en tu habitación al anochecer, veas a un hombre sentado en un sofá, que asevera con la cabeza, y que sin embargo no existe?» La realidad, tal y como Mann se la contó a von Gugel, fue mucho más desconcertante. Una tarde había encontrado un visitante no anunciado en su habitación con suelo de piedra, y supo enseguida de quién se trataba: el diablo. Es la visión que subyace en el fondo de *Doktor Faustus*, su gran obra secreta en la que se convoca al diablo: el capítulo central, el punto en el que convergen todas las líneas argumentales. También la vida de Mann, al parecer, se vio enredada en esta época en un nudo que nunca llegaría a desatarse.

Muchos de los relatos que siguieron en el cambio de siglo fueron variantes de la misma situación: un extranjero se ve humillado y se deja llevar por una furia asesina. El pequeño Herr Friedemann –cuyo nombre, como el de Dunja Stegemann o el de Paolo Hofmann, lleva el sello del autor– se deja llevar por «una furia enloquecida, que a toda costa debe hallar expresión», aunque la ira en esta fase se dirige todavía contra sí mismo. A partir de «*Tobias Mindernickel*» –nótese las iniciales– mencionado por primera vez en julio de 1897, dio comienzo algo más extraño aún. El protagonista del relato, un hombrecito tímido, dolorosamente excéntrico, objeto de ridículo para los niños de la calle, educa a un perro con una mezcla de lacrimosa intimidación y sádica disciplina. El cuento finaliza con un hecho «tan asombroso, tan inconcebible que sencillamente no soy capaz de contarlo detalladamente»: Mindernickel coge un gran cuchillo y apuñala a su perro, después se arrodilla, llorando, junto al cadáver: no es el último perro al que se le tiene reservado un final violento, ni el último cuchillo que destella repentinamente en la obra de Mann. «El guardarropa», primer relato que Mann escribió a su regreso de Italia a Munich al año siguiente, transfirió el tema del cuchillo asesino al reino de lo onírico y lo irreal; una técnica que más tarde ampliaría y refinaría. El protagonista, mortalmente enfermo, interrumpe su viaje a Roma para buscar alojamiento en una desconocida población alemana; la primera noche, una hermosa mujer desnuda aparece en el guardarropa de sus aposentos y le narra un cuento dulce y melancólico. El final –muy seguro desde el punto de vista narrativo, al ser un relato dentro de otro relato, y contado por un fantasma– no sólo es triste sino brutal: evitando deliberadamente el género de los pronombres, la chica describe a una pareja «que se coge en un abrazo indisoluble, y, mientras sus labios se juntan, uno apuñala al otro por encima de la cintura con un enorme cuchillo, y no sin una buena causa».

Como señaló el primer biógrafo de Mann, Peter de Mendelssohn, de este extraño final, los asesinos por razones de sexo y sus cuchillos se repiten frecuentemente en los borradores y planes de relatos del joven escritor. En

«Tonio Kröger» (1903), las hojas relucen en la «danza de los cuchillos del arte» que el autor-protagonista debe interpretar, el cambio al simbolismo acompañado por un abierto reconocimiento autobiográfico: Mann firmaba sus propias cartas «Tonio Kröger». La bibliografía secundaria puede presentar correlatos biográficos casi para cada detalle de esta novela corta; hay sólo una frase que siempre deja de lado. Kröger, según se nos dice, dejó su nativa ciudad del norte y «vivió en grandes ciudades, y en el sur [...] Pero como su corazón estaba muerto y falto de amor, cayó en aventuras de la carne, descendió a las profundidades de la concupiscencia y de la ardiente culpa, y sufriendo lo indecible por ello». Biógrafos recientes no han tenido dificultad en imaginar la concupiscencia y los muchachos de alquiler de Nápoles. La culpa ardiente, sin embargo, sigue siendo un espacio en blanco.

En *Muerte en Venecia* (1912), el tema del sexo y del sacrificio sangriento se transfiere una vez más a lo irreal. El centro de la novela es un sueño amedrentador, del que Aschenbach despierta una ruina: un salvaje tributo a un dios extraño, en el que la adoración fálica, el sacrificio de animales y el libertinaje sexual se entremezclan en una orgía ritual; el hombre de austeridad e intelecto se encuentra representando un papel enérgico. En *La montaña mágica* –un homólogo humorístico de *Muerte en Venecia*–, el centro de la novela, sobre el que se cavila enormemente, es otro sueño. Perdido en la tormenta de nieve, el novicio Hans Castorp se imagina en climas del sur, un paisaje con una laguna que le recuerda a Nápoles. En medio de este idilio se yergue un templo griego; en su interior, hay brujas desmembrando a un niño. En «Las cabezas traspuestas» (1940), el lugar sagrado tiene un escenario indio, el santuario de un dios dionisiaco. Como su rival, que le sigue, Schridaman (sólo una «n») toca la piedra *linga* en el oscuro interior del templo antes de asir la espada y decapitarse a sí mismo; la sangre brota como un torrente.

El hecho de que se toque de manera casi incidental el falo antes del acto sangriento es un ejemplo de una segunda técnica literaria que Mann había explotado de los *Buddenbrook* en adelante: el desplazamiento de dichos temas a los márgenes, a la periferia que pasa desapercibida. Es fácil saltarse la aparición aciaga de Christian Buddenbrook, y la forma en que menciona, sólo de pasada, alguna anécdota de Valparaíso, un asunto con un asesinato y un homicidio de por medio, que él había presenciado personalmente: «Pero entonces el tipo sacó el cuchillo [...]». Al igual que es fácil pasar por alto la forma en que el diablo se introduce en la redacción de la conversación con Settembrini en *La montaña mágica*. De nuevo, es meramente una comparación –si bien quizá demasiado fuerte– para describir a Hans Castorp, manchado por la hemorragia de nariz, «como un asesino, acabado de llegar de la escena del crimen». Otro aspecto de este desplazamiento a la periferia: el tema de la sangre se introduce por boca de personajes secundarios y poco atractivos. Es el jesuita Naphta quien habla del asesinato como el «mayor placer», para perturbación de Settembrini, y quien compara la intimidad entre asesino y víctima con el acto amoroso. Los tormentos del placer –y los placeres del tormento– son un constante estribillo del repulsivo Wehsal (nacido en Mannheim, como al lector se le recuerda frecuentemente). En «Mario y el

«Mago» (1920), otro relato ambientado en Italia, el hipnotizador tullido persuade al joven camarero hipnotizado para que le de un beso, seguido por los disparos de la venganza del neófito. «Mago» era el apodo familiar de Mann. El encuentro en un día de fiesta con el hipnotizador tuvo realmente lugar, en Forte dei Marmi; la muerte brutal fue invención de Mann.

Truculentos aderezos

En las obras intermedias y tardías, más conscientemente basadas en antecedentes literarios, encontramos las fuentes originales desviadas –de manera discreta, pero cada vez más a menudo– hacia un fin muy claro. En «La ley» (1943), Mann corrigió al Antiguo Testamento en un aspecto interesante. El relato bíblico hace que Moisés mire alrededor para asegurarse de que no lo ven antes de vengar el asesinato de un judío. Mann cambió el acento a un poderoso impulso repentino. El comienzo podría haber sido de Naphta: «Mató pronto, con ardor, y así pronto supo mejor que los inexpertos que, aunque matar es una delicia, es espantoso haber matado, y que: no matarás». En *José y sus hermanos* –esa obra monumental que oculta su cara primordial, la de la Gorgona, tras una multitud de velos cómicos– los cambios de la versión bíblica son más sustanciales, y todavía más violentos. El prólogo gnóstico de la tetralogía, «Descenso al infierno» acaba con un himno al «Festival de la muerte»; el lector no tiene que esperar demasiado. En el capítulo 3, los hijos de Jacob llevan a cabo una masacre en la fortaleza de Shechem, para vengar el secuestro de su hermana Dinah. Las estrechas calles y casas «nadan en sangre», al hijo del castillo, el violador de Dinah, lo castran y lo arrojan de cabeza por el desagüe de su propia letrina. En otro toque nuevo, los hermanos afirman que Dinah ha sido violada por «sodomitas». Y cuando, en el capítulo 4, José intenta aproximarse a sus hermanos ofendidos, ellos se lanzan sobre él –que tiembla en su «temor virginal»–, le arrancan el vestido del cuerpo y «lo conocen», como posteriormente recuerda José, «desnudo». «Conocer», en la Biblia, carece por completo de ambigüedad. En Mann, lo que precede al accidente junto al pozo es la violación homosexual en grupo.

Otro aderezo igualmente libre del relato de la Biblia es la extraña escena egipcia del volumen tres: la esposa de Putifar, Mut-em-enet, deseando a José, invoca los poderes del infierno: una bruja ordena que le traigan a la diosa, o «Perra», y una vez más se sacrifica y degusta un perro en una truculenta ceremonia ritual. El sortilegio falla; José se mantiene firme hasta el final, como estipula la Biblia. Parece que las amenazas de las exóticas torturas de la mujer tuvieron más efecto sobre el autor: la descripción epicúrea causó en Mann cierta «excitación sexual», como escribió en su diario. A este drama de deseo y degradación añadió más tarde, a través de Mut-em-enet, la proposición susurrada de que José matase a su esposo. La Sagrada Escritura no sabía nada de esto.

José no acepta su sugerencia; es el héroe resplandeciente que, en el último momento, evade por igual el placer y la culpa. Su homólogo –y verdadero

antagonista– es Judá, que vive en un infierno de deseo sexual y mala conciencia, sobre el que se explaya en largos apartes; y sin embargo es Judá el bendecido. Aquí vemos el comienzo de un nuevo tema –cada vez más visible, con el aumento del reconocimiento de Mann en todo el mundo–, el de la elevación a pesar de la culpa, o incluso debido a ella. Otro motivo, combinado con éste y cada vez más insistente, es la compulsión por limpiarse: buscar una gran confesión, absolución y alivio que liberen de la carga. Aparece en un pasaje escasamente resaltado en la corta «Anécdota», que prefigura ya en 1908 la escena final de *Fausto*. Un respetable marido cae de rodillas en una cena formal y confiesa: tiene que decirlo, ¡aunque sea una vez! ¡Tiene que liberarse de la carga de la verdad que ha soportado solo durante tanto tiempo! Y los asombrados huéspedes descubren que su matrimonio con la admirada y joven Adela es un infierno, que la mujer tortura a su gato, engaña al marido con cualquier tipo que ve y «lo ha arrastrado a él a las fauces de su depravación, lo ha humillado, devorado, envenenado»; un ángel de veneno, como aquel que arrastrará a Leverkühn a las garras del infierno.

Estos desahogos confesionales aumentaron enormemente según Mann se fue haciendo más viejo. Judá rompe el solemne juramento de los hermanos y reconoce el pecado primordial que los unía. Leverkühn pronuncia su discurso final, declarando sus crímenes. En *El elegido* (1951), la madre de Gregorio hace una confesión formal a su hijo el Papa –pero también, por supuesto, a su marido y a su sobrino– de lo que tuvo lugar en aquella incestuosa noche de sangre: «un caudal de amor, crimen y necesidad carnal, que quiera Dios compadecer», como justificablemente resalta el monje narrador. Alejándose de nuevo de sus fuentes, Mann tejió aún otra confesión de asesinato que pasa casi desapercibida y es bastante innecesaria –la del pobre pescador– en su briosa novela. Y una vez más, hay un perro aullador que sacrificar –«Oh, bestia diabólica, si no paras te voy a enmudecer!» antes de que la perversa pareja se lance a ello.

La alta comedia de *Las confesiones del caballero de industria Felix Krull*, su última novela, anunciaba confesiones hasta en su título. El sacrificio animal se celebra aquí por última vez. El diabólicamente llamado Kuckuck, esposo de María, persuade a Krull para que acuda a una corrida de toros, que Mann orquesta como un rito cargado de erotismo, o una comunión blasfema. En la última frase de su novela, el «juego de sangre» brilla de nuevo, unido al pecho agitado de María.

Testamento final

La obra clave, sin embargo, sigue siendo la novela en cuyo centro exacto un hombrecito con una gorra de deporte, pestañas rojizas y pantalones «indecentemente ajustados» aparece en un estudio con suelo de piedra de Palestrina, emanando frío. Si hay un libro al que Mann, críptico como siempre, confió los secretos profundos y pesados que tanto lo abrumaban, ese es, sin duda, *Doktor Faustus*. El autor señaló tan a menudo que era la

«confesión de una vida», una obra de «secretos», una «confesión radical» que uno se maravilla de la poca curiosidad que los investigadores han mostrado hasta ahora por estas indicaciones mortalmente serias. Mann creía que *Doktor Faustus* era su testamento; le avergonzaba un poco haber sobrevivido una década a su publicación, al contrario de lo que supersticiosamente había esperado. El extremo al que había osado llegar era tan absolutamente claro para él que la propia idea de publicarlo le resultaba inconcebible, «en lo más profundo de su alma». Una vez publicada le pareció durante mucho tiempo «una herida abierta»; y se defendió de los críticos declarando que «era necesario escribir esta obra sombría y radical, para poder ofrecerme por completo». No explicó lo que significaba este «ofrecerme por completo», pero nos dejó dos pistas que seguir: la «epifanía del niño» y «la última confesión que Adrian hace de su vida y pecados».

La primera se refiere a la transfiguración de Echo, el niño que se parece a Cristo; se trata de la historia con menos fuentes de todas, en esta novela de lecturas alejandrinas, con una referencia sobre otra: el «hijo amado» es sacrificado a los poderes del infierno, como en el sueño en la nieve de *La montaña mágica*, un martirio en el que los rasgos del niño se distorsionan hasta dar la impresión de «estar poseído». La segunda clave se encuentra en la confesión final de Adrian Leverkühn, el punto culminante de la novela y de la trayectoria vital de Mann: el compositor convoca a sus amigos y asociados y confiesa sus pecados. Al principio sus oyentes toman esto como arte, como ficción. Están muy equivocados: «ésta era una confesión, una verdad, mortal, sobria, sincera, que un hombre en la mayor angustia mental había pedido a sus congéneres que escuchasen». Es precisamente esta «desnudez y crudeza de la revelación inmediata», que carece de «la irresponsabilidad salvadora de todo arte», la que causa tal temor a Zeitblom, el amigo y cronista de Leverkühn; el mismo temor tan manifiesto en los escritos autobiográficos de su creador.

Pálido como la muerte, Leverkühn se sienta y confiesa su pacto con el diablo; confiesa que siguió a la «prostituta morena», Esmeralda; esto después del trauma del primer encuentro con el «deseo desalmado», según Zeitblom, que lo considera «como una pesada confesión personal, para pasarles esto a otros». Confiesa que sus miradas han envenenado al muchacho, Echo; y que el diablo le ha prohibido no sólo casarse, sino también el «amor a carne y sangre que no fuese femenina»: «Y tanto me obligó a necesitar precisamente este propósito, que asesiné fríamente al confiado muchacho, y habré confesado hoy y aquí, ante todos vosotros, que quien se sienta ante vosotros es un asesino». Al final de su confesión, Leverkühn cae en la locura; como al marido de Angela, el torturador de gatos, lo llevan a un psiquiátrico.

«Creedme»

¿Qué podemos sacar de todo esto? La cadena de motivos es demasiado densa y pesada para permanecer suspendida en medio del aire. La nece-

sidad de confesar parece innegable: el deseo de que le escuchen es obstinado y, finalmente, implorante. El tipo de señales que hace un cautivo, cauto, sabiendo que está rodeado de enemigos. Y uno no consigue librarse del incómodo sentimiento de que, al igual que en Dostoievski, la culpa que repetidamente exige ser oída no es de un tipo hipocondríaco. *Credemi* –«creedme»– es el epíteto de Gregorio, el último héroe pecador de Mann; uno está inclinado a comprenderla como la consigna de su obra.

¿Y si realmente decía la verdad? ¿Si lo que siempre se ha considerado como una metáfora hubiera que interpretarlo literalmente? El secreto de su vida estaría entonces «oculto» de la misma forma que la carta robada de Poe: colgado a plena vista de todos, gracias a los disfraces tan refinados, sin detectar casi hasta el final. Arriesguémonos, sólo por un momento, a un experimento: si este autor realmente había cometido o experimentado algo, y si quería llegar a congraciarse con ello en sus libros, entonces ¿no sería su obra muy parecida a la que conocemos? ¿Qué más podría haber hecho? ¿Cuántas más confesiones podría haber metido a escondidas, cuántas más veces podía haber dicho que sólo hablaba de sí mismo, que nunca inventaba nada?

Eso no significa que tengamos que apresurarnos al extremo especulativo. Un autor puede convertir el grano más diminuto en montañas de perlas; y una culpa puramente imaginaria, una idea obsesiva, puede ser la fuente de una obra de proporciones oceánicas: Proust culpándose de la muerte de su madre. «El infierno es para los puros», afirma el narrador de *José y sus hermanos*, y es bastante posible que incluso un papel indirecto en un hecho vergonzoso hubiera sido suficiente para convertir la vida de este sensible moralista en una culpa sobre la que hubiese que volver perpetuamente una y otra vez. Pero que los secretos profundos y pesados hagan referencia meramente a fantasías anotadas por Mann en sus diarios es tan improbable como el hecho de que dichas fantasías pudiesen llevarlo a considerar el suicidio. Sin un núcleo de experiencia traumática, es difícil explicar tanto la culpa que ensombreció su vida como el nudo de compulsión que unía violencia y deseo en su obra. ¿Cuál fue ese núcleo? La respuesta está en las cenizas de los diarios que Mann quemó nada más recuperarlos. Queda un gran interrogante en la vida de este escritor, un punto borroso en los rayos X, del que sólo podemos decir: ahí hay algo. Alguna experiencia, probablemente durante sus primeros viajes a Italia, fue terriblemente negativa. La obra reúne millones de palabras para librarse de ella. Pero al comienzo estuvo el hecho.