

FERNANDO SÁNCHEZ-BEATO LACASA

**ENSIMISMAMIENTO EN LA
MONTAÑA MÁGICA
A LOS CIEN AÑOS DE SU
PUBLICACIÓN (1924 – 2024)**



UMER

UNIVERSIDAD DE MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA
SEDE SOCIAL: AVENIDA DEL LLANO CASTELLANO Nº 13 – 2º 6
28034 MADRID
www.umer.es

Ensimismamiento en La montaña mágica a los
cien años de su publicación (1924 – 2024)

FERNANDO SÁNCHEZ-BEATO LACASA

Madrid, 2025

ENSIMISMAMIENTO EN LA MONTAÑA MÁGICA A LOS CIEN AÑOS DE SU PUBLICACIÓN (1924 – 2024)

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL AUTOR EN LA UNIVERSIDAD
DE MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA EL DÍA 20 DE ENERO DE 2025)

Sobre la vida de Thomas Mann

Buena parte de los intelectuales contemporáneos con Thomas Mann coincidieron en que «*Era susceptible como una primadonna y vanidoso como un tenor. Era egocéntrico y presumido, frío, desconsiderado...*»¹ Pero también parece cierto que ninguna de las miles de cartas que recibió quedó sin respuesta, y en el exilio ayudó a cuantos pudo. Parece que para Mann era más fácil representar cercanía que ser humano, describir el dolor ajeno en uno de sus personajes que acercarse al sufriente. Como si desde la observación a distancia hubiera sacado rendimiento

¹ Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann y los suyos*. (p. 19)

narrativo sin apenas involucrarse vitalmente. Con la publicación de su correspondencia (1973-75), se inició un proceso de crítica que tenía más que ver con la persona que con la obra de Mann. La extraordinaria fama que gozó en vida le condenó a la soledad y a no conocer la felicidad que proporciona la amistad. «Hasta para sus hijos era un extraño» dice Klaus de su padre en *Un momento decisivo*. Pero por encima de cualquier consideración a su carácter personal, en la obra de Mann en la que vamos a detenernos, *La montaña mágica*, podemos reconocerlos como lectores, e identificar algunas experiencias de nuestra vida: la percepción del tiempo, el amor, la enfermedad y la muerte. Y como afortunadamente ocurre con muchos grandes artistas, el tiempo borra cualquier posible crítica al individuo, para que se le considere solo por su obra.

Es ley universal que todos creamos haber vivido en uno de los momentos más transcendentales de la historia. Nuestra subjetividad pone al “yo” por encima de cualquier otra perspectiva, y nos impide comparar con objetividad nuestra vida con otras. Toda persona sensible y preocupada por lo que pasa en su entorno, siente que le ha tocado nacer en un periodo culminante, en el que el pasado ha quedado superado y el futuro se hace más crítico, loco e imprevisible, porque la vida en nada será igual a la de antes. A los 75 años Goethe le dice a Eckermann: «Tengo la gran ventaja de haber... (sido) testigo vivo de la Guerra de los Siete Años, de la separación de América de Inglaterra, de la Revolución francesa y de todo el periodo napoleónico». Por su parte, Thomas Mann se maravillaba de «haber venido al mundo justo después de la guerra franco-alemana y el final del Segundo Imperio francés (...) la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, la revolución rusa, el advenimiento del fascismo en Italia y el terror hitleriano». A ninguna generación le han faltado experiencias históricas que considere la puerta a una nueva era, con la mezcla de desconfianza y esperanza, miedo e ilusión que eso genera. En Los cambios que he vivido, Thomas Mann nos cuenta: «Presencé el paso de la lámpara de petróleo a la luz eléctrica (...) El primer teléfono..., la bicicleta con una alta y grotesca rueda, en la que el ciclista se sentaba como un monito encima de un camello, y cuya diminuta rueda trasera tan fácilmente se torcía». En nuestro caso podríamos hablar de la transición de España a la democracia, la extensión de los viajes en avión a cualquier lugar del planeta, la irrupción de internet y la inteligencia artificial. Cada uno de estos cambios ha acarreado una transformación en nuestra forma de percibir el mundo. Cada avance tecnológico ha reconvertido nuestra forma de sentir el tiempo, la intimidad y el espacio, junto con nuevas amenazas: el cambio climático y las armas nucleares.

De esa reflexión de Thomas, traída a nuestro contexto histórico, es también de lo que vamos a tratar en estas páginas.

Aunque le tocó vivir tiempos difíciles, Thomas Mann fue un “niño de domingo” que no soportaba la idea de la humillación y los bastonazos de la disciplina escolar. La escuela le resultó hostil y no consiguió acabar el bachillerato, su vasta cultura procede de su esfuerzo autodidacta. Nació en el seno de una familia acomodada, se casó con Katia Pringsheim, de rica familia judía y en los periodos más críticos que le tocó vivir obtuvo recursos en dólares por sus colaboraciones en publicaciones de EE.UU. que le ayudaron a atravesar la gran inflación después de la I Guerra Mundial y finalmente, en el exilio, estuvo arropado con su reconocimiento mundial por el premio Nobel.

Thomas fue la puerta que cierra el relato de la vetusta Europa y de la vieja Alemania. Un autor que sobresale por encima de cualquier etiqueta que se le aplique: intelectual conservador, nacionalista, homosexual... un monárquico que acabó revisando sus ideas sobre el absolutismo del Kaiser, hasta llegar a ser Heinrich, “*su propio hermano*”. Heinrich Mann fue un demócrata opuesto al pangermanismo invasivo y al nazismo, con quien Thomas mantuvo una relación tensa buena parte de su vida. En sus novelas se manifiesta el mismo disfrazado con distintas máscaras, y en todos sus escritos aparece un pensamiento profundo, una filosofía que nos invita a reflexionar sobre unas vivencias en las que, cien años después de *La montaña mágica*, aún podemos sentirnos reflejados y compartir muchas de sus experiencias.

En una tardía entrevista radiofónica (1952), Thomas nos habla de la importancia de lo efímero; el valor de la vida radica en que es perecedera, la muerte es el destino inevitable de todo viviente. «*Pero lo efímero es algo muy triste, objetaréis. No, os diría yo, es el alma del ser. Lo que confiere a toda vida un valor, una dignidad, un interés, porque es lo efímero lo que crea el tiempo, y el tiempo es, al menos en lo potencial, el don supremo, el más útil, emparentado por esencia e incluso idéntico a todo elemento creador y activo, a toda movilidad, a todo querer, a todo esfuerzo, a todo perfeccionamiento, a toda progresión hacia un plano más elevado y mejor*»². Con la radiografía de su mano Hans Castorp pudo ver su propio cuerpo dentro de la tumba y comprender que la vida es un don, justamente porque se está destinado

² T. Mann, *El artista y la sociedad*. (Elogio de lo efímero). Ed. Guadarrama. Madrid, 1975

a morir. En Mann, la inevitabilidad de la muerte se compagina con la capacidad de inventar vidas (“psicologías imaginarias”) y comprobar las diferentes actitudes ante la idea de la muerte, igual que hizo con la enfermedad para comprobar los talentos existenciales de los personajes.

Una vida llena de tormento y esplendor

Una vida llena de tormento y esplendor, así resumió su existencia Thomas Mann en los años finales de su vida. Había venido al mundo a las 12 del mediodía “*con las campanadas de domingo*”³ del 6 de junio de 1875 en Lübeck. Sus padres formaban una curiosa pareja: Thomas Johann Heinrich, senador y estricto luterano encerrado en los libros de contabilidad de su empresa y encargado del fisco de la RepúblicaRepública urbana de Lübeck, y Julia Da Silva-Bruhns, nacida en Brasil que tocaba al piano obras de Chopin, Schubert, Schuman, Brahms y Liszt, y cantaba como los ángeles. En varios escritos Thomas reproduce la herencia familiar en los versos de las *Xenias mansas* de Goethe:

³ Goethe dijo haber nacido al sonar la duodécima campanada del mediodía de un 28 de agosto de 1749 en Frankfurt

Del padre tengo la estatura,
y la seriedad en el manejo de la vida;
de mi mamá, la alegría de vivir
y la pasión por fabular.

El dulce sueño es el contrapunto materno al mundo diurno de deberes que representa el padre. En *Tonio Kröger*, el “Sur” se convierte en la representación de la madre, el arte y la bohemia; y el “Norte” en el rigor y responsabilidad del padre.



Thomas Mann en edad escolar

Aunque los varones –Heinrich, Thomas y Viktor– estaban destinados a continuar con el negocio fundado por la familia Mann en 1790, el padre reconoció que las aptitudes de sus hijos mayores hacia las artes los incapacitaba para seguir con la empresa familiar, y en el caso de Viktor, recién nacido, los negocios no podrían esperar a que llegara a adulto.

Así que el padre dispuso en el testamento que, a su muerte se vendiera la empresa familiar. Ahí también quedó establecido que la madre debía presentar un informe trimestral a dos supervisores, como si no se fiara de la capacidad de Julia para hacerse cargo de la educación de sus hijos. Liquidado el negocio familiar, la madre partió con los más pequeños (Julia, Carla y Viktor) para establecerse en Múnich. Sin acabar el bachillerato, Heinrich, el hermano mayor, se puso a trabajar en la editorial de Samuel Fischer en Berlín. Y Thomas se quedó en Lübeck pasando de un pensionado a otro –hasta cuatro en el plazo de un año– para tratar de finalizar los estudios de secundaria, cosa que tampoco consiguió.

El padre les enseñó que es mejor degustar los logros en dosis pequeñas, porque los deseos que parecen infinitos se desvanecen en cuanto se hacen realidad. Llevó a los niños a una pastelería para que comieran todos los barquillos de crema que

quisieran, y el sueño de vaciar las vitrinas del escaparate resultó ser repulsivo una vez saciados con el cuarto pastel.

Tras el fallecimiento de su padre en 1891, el siguiente contacto de Thomas con la muerte fue en 1910, con el suicidio de su hermana Carla en la casa familiar de Polling. Carla era una actriz secundaria que, a punto de casarse, fue víctima del chantaje de un antiguo amante. Thomas también había pasado por un período depresivo en el que escribió «*En el fondo, no deseo nada mejor que un buen tifus con final satisfactorio*»⁴. Pero Thomas siempre consideró el suicidio como una especie de desconsideración hacia la familia. En 1927 vendría el suicidio de su hermana Julia (Lula), viuda de un banquero al que nunca amó. Toda la vida esperando librarse de su marido para, al final, ser incapaz de disfrutar de su nuevo estado. Aunque el golpe más duro para los Mann fue la muerte por sobredosis de somníferos de su hijo Klaus en 1949.

Debilidad por los rubios de ojos azules. El matrimonio y la familia.

Las bajas calificaciones de Thomas en casi todas las materias, todavía empeoraban en gimnasia y en lengua. El modelo educativo en las aulas góticas de altos techos abovedados a las que Thomas asistió desde 1889 en el *Katharineum*, tenía por señas de identidad la masculinidad más ruda, y como peor vicio la sensiblería y el amaneramiento. Solo poco antes de su fallecimiento (Diario, 19/03/1955), Thomas se atrevió a hablar abiertamente de la atracción homoerótica que apareció enmascarada a lo largo de toda su obra: Con 14 años se enamoró de su compañero Armin Martens, que aparece con el nombre de Hans Hansen en *Tonio Kröger*. Después Thomas conoció a Willri Timple que se representa como Pribislav Hippe en *La montaña mágica*, descrito con ternura en la escena en la que Hans Castorp le pide un lápiz prestado en clase de dibujo, y se toma la libertad de sacarle punta para guardar una viruta en el cajón de su pupitre. Esta vez no llegó a confesarle su amor. Posteriormente, ya en Múnich, sintió una pasión amorosa hacia Paul Ehrenberg, violinista y pintor, al que convierte en Rudi Schwerdtfeger en *Dr. Fausto*. En sus notas privadas escribe: «*La felicidad no es ser amado (...) solo para vanidad propia. Felicidad es amar y perseguir sutiles aproximaciones a lo que uno ama*». Con 75 años, Thomas aún tiene una fantasía con el

⁴ Carta a su hermano Heinrich del 28 /02/1901

camarero F. Westermeier. Pero Thomas Mann no llevó una doble vida, prefirió sublimar la evocación y prescindir del contacto físico. *Muerte en Venecia* es la historia del amor irresponsable de un escritor maduro y en crisis hacia un efebo, un amor que Thomas sublima en una mirada estética y una renuncia que le lleva a la muerte.

En todas las obras, Mann parece luchar por mantener controlados sus instintos. Aprende a *encerrar los perros en el sótano* porque el amor homoerótico, expulsa al enamorado de la sociedad. En *Los Buddenbrook*, aparece el retrato de las buenas familias burguesas para las que el matrimonio, no es sino un contrato de compra venta de órganos reproductivos para la acumulación de capital, y su transmisión como herencia a la descendencia, con el poder y prestigio de la familia incrementado. En el *Viaje por mar de don Quijote* y, sobre todo, en *Muerte en Venecia*; Mann reflexiona sobre el amor. Lo divino del amor está en el amante, no en el amado; Sus efectos transformadores operan en quien lo siente, no en quien lo recibe y rechaza la ternura que se le ofrece. La idea psicoanalítica del amor, en la que este cobra realidad con las palabras, es que se dirige al amado y toca el cuerpo con el anhelo de que llene un hueco vital del que ama. El amor despierta una reminiscencia de la infancia que ha quedado grabada en el inconsciente como un vacío, una necesidad de afecto (maternal o de pareja), que reaparece evocada en el otro como algo que podría llenar esa falta. Es un misterioso resurgimiento desde el inconsciente que no puede ser entendido, y que Mann describe magistralmente en la escena de Hans Castorp con Clawdia Chauchat, como luego veremos. A Thomas solo se le conoce un enamoramiento heterosexual anterior al matrimonio, el de la joven turista inglesa, Miss Mary, con la que coincidió en Florencia en mayo de 1901, y con la que incluso llegó a hablar de boda.

El erotismo poético de su obra es una forma de camuflaje, un no dejarse atrapar por la pasión y sublimar la atracción, para que solo la vivan los personajes de sus novelas. En el amor, el “tú” significa superación del yo individual, la pérdida de límites: Hans Castorp tutea a Clawdia Chauchat contra toda norma de decoro amparado en la licencia que le da el carnaval.

Matrimonio y familia

El espíritu de niño mimado por la vida hace difícil situar a Thomas ante la difícil opción de elegir entre la conveniencia o el amor. Su afortunado matrimonio

con Katia Pringsheim le proporcionó el anclaje social que necesitaba, y le puso a salvo de aplicarse la regla de conducta burguesa que Johann Buddenbrook da a su hija Antonie para que acepte su matrimonio con un hombre que le resulta repulsivo, cuando le dice: *«el amor viene (si acaso) después de casarse»*.



Foto, Thomas y Katia Mann, 1929

A Thomas Mann le impresiona la combinación de riqueza y cultura de Katia Pringsheim y la persigue hasta tener su sí. Desea la normalidad burguesa que otorga el matrimonio y los hijos, tuvieron seis: Erika (1905), Klaus (1906), Golo (1909), Monika (1910), Elisabeth (1918) y Michael (1919).

Aunque se trate de una cuestión embarazosa, Thomas incluye en sus obras las fantasías homoeróticas. La narración ofrece la posibilidad de hablar de temas tabús, que difícilmente pueden abordarse si no son encubiertos dentro de la historia, para que se atribuyan a los personajes.

Este don para el camuflaje hace que, en público, Thomas se muestre formal y ceremonioso, envuelto en su imagen de dignidad y, en casa se comporte como un neurótico al que no se podía interrumpir en sus rutinas, y al que le irritaba que la talla 4 de su ropa interior le apretara y la 5 le quedara holgada. La familia no se atrevió a interrumpir su siesta y esperó en la puerta de la habitación a que se levantara para darle la noticia de que le habían concedido el premio Nobel. Su hija Monika dijo de él: *«Teóricamente es el jefe, prácticamente es un niño»*. Sus hijos le llamaba “el mago” por las historias que les contaba; él vivía en sus propias ensoñaciones, ajeno al mundo, pero *«era ordenado hasta la pedertería»*. Es su esposa la que conduce y lleva la administración de la casa. Katia tuvo ocho embarazos (seis hijos y dos abortos) en 14 años, además vivió las dos guerras mundiales, el exilio,

una revolución, la inflación y un marido difícil, todo ello acabó quebrantando su salud. Hubo tensiones entre los esposos, pero nunca duraron demasiado porque Katia aceptó el papel de ama de casa y apoyó los proyectos de su marido. En el matrimonio, el sexo debió ser un asunto delicado, como de acrobacia en la cuerda floja. Thomas tenía sus secretos: nadie podía leer sus diarios; Los escribía de noche en su dormitorio (separado) y los guardaba bajo llave. Para él era normal, «*Quien tiene profundidad siempre está solo*».

Vivieron tiempos duros durante los años de la gran inflación, «...*la tendera que pedía secamente “cien billones” por un huevo*». En cualquier caso, los ingresos en dólares por su colaboración en una revista norteamericana durante el periodo de la inflación (1922-23), permitió a la familia Mann sobrevivir en una época de terrible hambruna.



[De izquierda a derecha] Monika, Golo, el pequeño Michael en brazos de Katia, Klaus, Elisabeth y Erika

«*Elisabeth, mi hija menor, montaba su caballito balancín y exclamaba “¡Sube el dólar!” cada vez que se elevaba el morro del caballo*». Los Mann eran una familia de artistas en la que todo lo autoritario se disolvía en el ácido de la ironía. De sus hijos, Thomas siempre tuvo predilección por los dos mayores: Erika y Klaus, y por la pequeña Elisabeth

Enfrentamiento con su hermano Heinrich

La falta de sintonía entre los hermanos probablemente se remonta a la infancia; con los celos de Heinrich, con la predilección de su madre por el pequeño

Thomas; y al rencor de este porque su hermano mayor ridiculizara sus tendencias homoeróticas. Luego se extendió a otros terrenos como la literatura y las opiniones políticas, con momentos de tensión creciente desde la carta de Thomas a Heinrich de 28/02/1901, en la que le dice: «*Me he vuelto como soy porque no quería ser como tú*». Solo con la madurez irá apareciendo una solidaridad entre ellos ante los ataques de terceros, junto con la ayuda económica de Thomas hacia su hermano, que durante el exilio, no tiene recursos económicos.

El primer ideal político del joven Thomas era el absolutismo ilustrado. El artista y la nación deben formar una identidad que permita superar la crisis. En *Consideraciones de un apolítico* (1918) dice: «*La democracia viene de arriba, no de abajo*» porque la realidad solo se ordena desde la fuerza del poder. De alguna manera, cada uno de los hermanos permanece fiel a una estructura de pensamiento opuesta y enfrentada a la del otro:

Heinrich	Thomas
Civilización	Cultura
Ciudadano	Burgués
Realidad	Inteligencia
Democracia	Arte
Erotismo heterosexual	Ascetismo homosexual
Francia	Alemania

El enfrentamiento se había recrudecido con la guerra de 1914, cuando su hermano publica *Zola*, expresando el deseo de que la *Entente Cordiale* derrote a Alemania, lo que equivalía a una traición a la patria. En *Consideraciones*, Thomas aparece como nacionalista partidario de la *cultura* que aún lo artístico y lo burgués, frente a su hermano Heinrich, que preconiza una *civilización* que subordina el arte a la ciudadanía y a los ideales de la política. Puede decirse que durante la I Guerra Mundial y hasta 1922, Thomas mantuvo su enemistad con Heinrich. En su expresión más dura, el enfrentamiento duró ocho años, en los que Thomas transita de su patriotismo monárquico a la simpatía por la revolución rusa, hasta acabar declarándose republicano. El nacionalismo cerril de Thomas en aquel momento le hacía creer que la guerra actuaría como purificación de los elementos de

descomposición que amenazaban la cultura, lo que le llevó a calificar el *Zola* de Heinrich como el “*brillante mamarracho*” de alguien que está de parte del enemigo. En *las Consideraciones de un apolítico*, la visión de Thomas es abiertamente opuesta a la democracia: «*No me interesa la política. Lo que quiero es objetividad, orden y decencia*». En cuestiones políticas, Thomas no parece tener un criterio consistente; igual que Hans Castorp en *La montaña*, se mueve entre las diatribas de Settembrini y Naphta.

También en su estilo de vida los hermanos son antagónicos: Heinrich es más bohemio literario, mientras que Thomas lleva una vida ordenada y burguesa.

Más tarde, a pesar del nombramiento de Hitler como canciller (enero 1933), y de conocer los excesos que los nazis empezaban a cometer, Thomas decide no pronunciarse abiertamente. Poco a poco va dimitiendo de algunas ligas literarias conservadoras, mientras es vigilado de cerca por la Gestapo.

Solo en noviembre de 1936, ante los retrasos para que le renueven su pasaporte alemán, Thomas da el paso y adquiere la nacionalidad checoslovaca. Había



Foto de los hermanos, Heinrich y Thomas

aplazado su pronunciamiento público, en contra de la opinión de sus hijos Erika, Klaus y Golo, de su hermano y de su mujer, para denunciar públicamente el régimen de Hitler. La agresividad del nazismo de los primeros años le forzó a trasladarse, pero aún así, mantuvo la ingenuidad de quien no quiere ver la realidad y romper lazos con los gánsteres en el poder. La espera se debía a que los nazis no habían prohibido sus libros en 1933, si los hubieran quemado, si hubieran decidido la incautación definitiva de sus propiedades, el bloqueo de sus cuentas

bancarias y el escarnio público, su decantación habría sido más rápida. Pero todo fue lento. Thomas mantuvo la esperanza hasta confirmar que lo peor era irremediable. Aún así, cuando lo hizo, a la familia no le fue mal, pudo ponerse a salvo y tener un exilio acomodado gracias a su reconocimiento mundial que incluyó el acceso directo al presidente Roosevelt, quien le facilitó su instalación, y le permitió ayudar a familiares y conocidos que huían del nazismo; de modo que la familia no tuvo que vivir el exilio de un expatriado. «*Comparada con esta primera residencia americana (Princeton) de Thomas Mann, la de otro de los genios proscritos de Alemania, Albert Einstein, situada a pocas calles de allí, resultaba pequeña e insignificante*»⁵.

Solo cuando estuvo dispuesto a renunciar a sus bienes en Alemania, escribió una denuncia clara, en 1936. A partir de entonces, sus alocuciones por la BBC recogidas en ¡*Oid, alemanes! Discursos radiofónicos contra Hitler* (1942). Muchos intelectuales consideraron que la denuncia de Mann llegó «*demasiado tarde y (fue) demasiado poco*». Brecht, que había advertido del peligro nazi antes de la llegada de Hitler al poder en 1933, le reprochó sus años de interesada ambigüedad y que continuara buscando una tercera vía entre Occidente y Moscú.

En abril y mayo de 1949 murió Viktor, su hermano menor, y se suicidó su hijo Klaus. El año siguiente falleció Heinrich, el único hermano que le quedaba, mientras planeaba establecerse en la recién fundada República Democrática Alemana. En junio de 1952, los Mann abandonaron EE.UU., presionados por el anticomunismo macartista que ya había empezado a reprochar a Thomas su ingratitud con los EE.UU., y a presionar para que anulara su propósito de visitar la República Democrática Alemana. Todas estas circunstancias pesaron en el momento de tomar la decisión de establecerse en Suiza.

⁵ Marcel Reich-Ranicki, p. 46

Sobre la obra de Thomas Mann

Primeros escritos

A los doce años, Thomas ya había escrito algunos dramas pueriles, «*Ridículas obritas de teatro que forzaba a mis hermanas a interpretar conmigo ante nuestra madre y tías*» (confiesa en *Tristán*). Y a los catorce años firmaba como «*Th. Mann. Poeta lírico-dramático*» (Carta a F. Hartenstein, 14/10/1889).

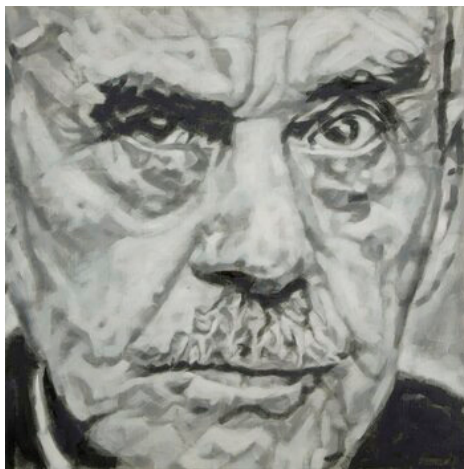
Colaboró con cuentos y narraciones, tanto en revistas de tendencia progresista (*Simplicissimus* y *Die Gesellschaft*), como en la nacionalista y conservadora *Zwanzigste Jahrhundert*. Sí fue más claro al ridiculizar la “*pomposa humildad*” del clero. Pero su deseo de fama no llegó hasta la publicación de *Los Buddenbrook* (1901) y *Tonio Kröger* (1903). La ambición le motiva y le enseña a trabajar: «*Cada mañana un paso, cada mañana un “pasaje”; Ésta es mi manera de hacer, y resulta necesaria (...) Escribir menos de treinta líneas al día me genera insatisfacción*» (Diario, 19/12/1933). «*En realidad, uno solo se siente a sí mismo y sabe algo de sí cuando trabaja. Los periodos intermedios son espantosos*» (Carta a Erika, 23/12/1926). La vida para Thomas es una búsqueda de motivos sobre los que escribir: él siempre encuentra, nunca inventa; como el accidente ferroviario del rápido nocturno Múnich – Dresde, el 1 de mayo de 1906, un regalo del cielo transformado en relato.

Siguiendo a Sigmund Freud, desde la escritura Thomas Mann va a reconstruir su “yo” fragmentado buscando en el *self* (“sí mismo”). Su motivación como escritor va a consistir en reelaborar el trauma desde la literatura para tratar de remediar una atracción inconfesable y saciar un anhelo imposible de satisfacer. Los amores platónicos de Thomas hacia jóvenes rubios y de ojos azules se presentan en su obra como fruto de una renuncia que se sublima en el amor.

En la literatura de Mann hay una deliberada impertinencia, una exterioridad y alejamiento de su época; la narración de la decadencia de un mundo acabado, pero que aún no vislumbra su sustituto. La obra de un hombre que vive al borde del tiempo, dejando en el aire la pregunta sobre la crisis del orden social. Una literatura que muestra los rasgos egoístas y patológicos de la modernidad sin abrir ventanas a esperanzas de futuro, una descripción que despidе el patrón de la época. La luz de un crepúsculo que se confunde con la de la aurora de una época

de la que solo se sabe que será diferente. Se trata de la crónica de una decadencia en la que el humanismo burgués y patricio, su moral puritana, la disciplina y responsabilidad profesional junto con el resguardo del Estado para con los privilegios heredados, van a imponer la reconfiguración del mundo mediante dos guerras mundiales consecutivas.

La vida de Thomas como escritor no es la del genio creador que se inspira en relámpagos en medio de un ambiente bohemio. Su existencia se asienta en la regularidad del trabajo bien hecho, en la puntualidad, el cuidado personal, la administración cuidadosa del patrimonio, el sentido del deber y del orden por encima del estado de ánimo. Para Mann, Goethe es el modelo, un escritor burgués centrado en la labor diaria, una vida espiritual por encima de cualquier posible compromiso social. Ante el clima de violencia revolucionaria, en febrero de 1919, mientras en las calles de Alemania suenan las granadas y los disparos, Mann acude al teatro Odeón a escuchar el *Concierto para violín y orquesta* de Brahms.



Thomas Mann por Gaby Kutz

Thomas trabajaba varias obras a la vez, pasaba de una a otra según iba cambiando su motivación. *La muerte en Venecia* no estaba del todo acabada, pero había retomado las *Confesiones del estafador Felix Krull*, y cuando viajó en mayo de 1912 a Davos, para estar con su mujer, a la que se le había prescrito la estancia de unas semanas en el sanatorio, se le ocurrió la idea de añadir una sátira burlesca a la trágica historia de Aschenbach, lo que provocó que las *Confesiones del estafador Felix Krull* volvieran a quedar interrumpidas durante décadas, hasta 1954.

Respecto a la extensión de las obras, Mann confiesa que es algo que no depende del autor, que los libros tienen voluntad propia y obligan al escritor a respetar esa exigencia. El artista pertenece siempre al grupo de los que se excluyen a sí mismos de la realidad para deambular por mundos imaginarios. Nietzsche fue el presupuesto de un pensamiento conservador que Thomas liquidó durante la guerra, y que le hizo resistente a los estímulos romántico-perversos de la relación entre espíritu y vida. La consecuencia fue la irritabilidad, clarividencia y melancolía psicológica que Thomas reflejó como “náusea del conocimiento” en *Tonio Kröger*.

En tres de sus novelas: *Los Buddenbrook* (1901), *Tonio Kröger* (1903), y *La montaña mágica* (1924), aparecen combinados en distintas proporciones tres de sus ejes esenciales: la arquitectura de ideas, la ironía como camuflaje, y el erotismo como poesía. Algunos de estos ejes también aparecen en otras de sus obras junto a la decadencia, y la relación entre enfermedad y creatividad, o la oposición entre el arte y la vida: «*Para los artistas de nada sirve disfrazarse de paisano! Disfrácese, enmáscárese, vístase como un agregado diplomático o como un teniente de la guardia imperial de permiso: apenas necesitaría levantar los ojos y pronunciar una sola palabra para que todo el mundo sepa que usted no es un ser humano, sino algo extraño, chocante, distinto...*» (Tonio Kröger)

En 1901, Fisher publica *Los Buddenbrook* en dos volúmenes y, tras el éxito del primer año, saca una nueva edición más asequible en un solo volumen. El subtítulo de la novela lleva la palabra *Decadencia*, un nombre que define el recorrido de la burguesía del siglo XIX sobre la idea de la familia que se estructura y vive por y para la empresa que lleva su nombre. Cuando a lo burgués le falta la distinción del arte, la vulgaridad del dinero lo impregna todo, entonces lo pseudo-artístico pasa a ser una sucesión de modas que alternan la pedantería con lo vacuo. *Los Buddenbrook* no pasó desapercibida, le trajo a Mann la fama en toda Alemania. En 1929 se le concedió el premio Nobel, principalmente por esta novela. En ella no solo se aborda la deconstrucción de tradiciones culturales en torno al *ethos* burgués, también contiene un análisis íntimo de la toxicidad de las tradiciones arropadas por la religión, el matrimonio y la cultura, y su sustitución por una idea de modernidad liberada de trabas morales, que recompone la individualidad centrada en el afán de lucro como eje de la civilización occidental.

En la historia de *Tristán* (1902), la muerte y el poder del amor constituyen los temas fundamentales. La acción transcurre en otro sanatorio en la montaña, aséptico y rectilíneo, rodeado de jardines que recrea el ambiente burgués de

Davos para enfermos, ricos e incapaces de someterse a otras leyes que las del pesimista doctor Leander.

Tonio Kröger (1903) encarna los rasgos autobiográficos de Thomas Mann. Tonio pasa su infancia en Lübeck, escritor y amante de la música. Igual que en *La montaña*, aparece la oposición entre sanos y enfermos, entre los que participan de la vida y los incapacitados que se dedican a la música y la ensoñación. La melancolía de Tonio se opone a la vitalidad de los rubios de ojos azules (Inge y Hans). Vuelve a aparecer la idea de que reflexionar sobre la vida incapacita para vivirla. Tonio es un burgués descarriado. El tema del amor, la vida y la muerte se reproduce también en *La muerte en Venecia*, como una simbiosis de la represión sublimada freudiana, y la teoría de Nietzsche del nacimiento de la tragedia. En la madurez de la vida de Aschenbach, lo dionisiaco rompe la disciplina de su existencia para dejar espacio a la atracción por el abismo, una llamada de la belleza que aleja al protagonista (músico, en lugar de escritor, en la película de Visconti) del orden burgués, y lo conduce a la muerte.

La muerte en Venecia, publicada en 1912, presenta ejemplarmente la lucha entre la vida y el arte, el amor fatal del artista por la belleza. El cansancio del escritor por continuar su obra y la necesidad de alejarse para recobrar fuerzas. El arte se contrapone peligrosamente a la vida. En la novela aparecen varios mensajeros de la muerte: el extranjero en el cementerio, el viejo del barco que aparenta ser joven y el gondolero (góndola-ataúd, laguna-Stigia, gondolero-Caronte), todos conectan con el deprimido Aschenbach que rejuvenece artificialmente. El espacio interiorizado se confunde con el mismo protagonista para crear una atmósfera simbólico-mítica. El encanto de Venecia trasciende el tiempo; crea un paréntesis extra-temporal, en el que concurren distintas culturas en medio de una evocación de Nietzsche, Wagner y Mahler para propiciar el oscuro encuentro de Eros y Tánatos. El estado de ánimo de Aschenbach se refleja primero en lo pútrido de los canales y, luego, en la falsa limpieza de la desinfección. Alojarse en el Lido permite la apertura al mar y la playa, y ahí aparece Tadzio.

En *La muerte en Venecia*, la atracción de Aschenbach por Tadzio es esencialmente contemplativa, admiración estética de la belleza de espíritu, conteniendo el impulso erótico y aparcando lo sensible. La pasión de Aschenbach va más allá del deseo sexual; lo que él ama en Tadzio es algo que lo sobrepasa, la belleza misma.



*Cartel de la versión cinematográfica
Luchino Visconti (1971)*

Nada se escapa a la mirada del artista. La única posibilidad de ser artista consiste en ahondar en la discordia entre arte y vida; artista y sociedad; es decir, en la deshumanización. En Thomas Mann, lo alemán no es un pretexto, sino un tema central y exclusivo.

Algo puede ser sagrado, no solo sin ser bello, sino precisamente porque no lo es, y en la medida en que no lo es. Igual que algo puede ser bello, no por ser bueno, sino justamente porque no lo es. Y algo puede ser verdadero aunque no sea bello, ni sagrado ni bueno (Max Weber, *La ciencia como vocación*).

Con *Doktor Faustus* (1947) vemos cómo la humanidad ha pasado de la alianza con un dios (monoteísta) al pacto con un dáemon personal (politeísta). Fausto desea pero no actúa; Mefistófeles es la acción sin escrúpulos, y de la unión de ambos surge la tragedia. El progreso es la racionalización técnica sin fines. El diablo ofrece: 1) que la obra de Adrián Leverkühn (Fausto) será reconocida y apreciada como la de un genio; 2) la eliminación de obstáculos a la creatividad y el poder de hacer realidad los sueños de gloria del artista. Es un tiempo en el que lo sobrenatural no proviene de lo divino, y cualquiera que desee crear algo extraordinario puede pedir ayuda al demonio. En el *Doctor Faustus* aparecen las tres categorías capaces de agraciarse o someter a los espíritus más rebeldes: el milagro de la inspiración genial, el misterio de un pacto para conseguirla por una vía oscura, y la autoridad de un poder irresistible que gobierna con todas las consecuencias esa

transacción con el demonio. La alternativa a la gracia del milagro debe pagar el alto precio, el que corresponde a la inspiración y el tiempo de vida comprado.

Ensimismamiento en *La montaña mágica*

En noviembre de 1924, después de 12 años de escritura, Mann publica *La montaña mágica* (1.200 páginas en 2 volúmenes, a la venta por entre 16 y 20 marcos), Thomas Mann tiene 50 años y se sorprende de la buena acogida del libro porque no está dirigido a las masas y, sin embargo, cuatro años después lleva ya 100 ediciones. Los primeros capítulos de *La montaña mágica* los escribe en 1913. Pero los años de guerra se le impusieron al autor de tal modo que intercaló las *Consideraciones de un apolítico* y *Señor y perro* (1918), hasta que al fin, el 9 de abril de 1919, volvió a sacar el material de *La montaña mágica* reescribiendo todo lo que ya tenía. Pero aún hubo más interrupciones por ensayos, entre ellos «Goethe y Tolstoi y *Vivencias ocultas* (1923) (...) [hasta que] *A finales de noviembre* (de 1924) *la novela ya estaba en el mercado, obteniendo de inmediato un éxito abrumador.*»

En la novela se aprecia la arquitectura de ideas; Los argumentos que separan a Settembrini y a Naphta representan las dos grandes concepciones enfrentadas en Europa en los momentos previos a la I Guerra Mundial. Y simboliza la polarización del pensamiento que dividía la vida intelectual de Alemania. Thomas quería hacer una síntesis de esas dos visiones irreconciliables del mundo. La visión racionalista y la fatalista a través de dos poderosas figuras del siglo XIX: Wagner y Nietzsche. El pensador había explorado el contraste entre los arquetipos griegos: lo apolíneo (pensamiento claro y racionalista de la civilización) y lo dionisiaco (visión voluptuosa y elemental). Nietzsche no consideró suficiente el noble y simple acercamiento apolíneo; también había que considerar la fuerza de lo opuesto, el mundo oscuro y cruel de Dionisio, para así completar la dicotomía. *La montaña mágica* desarmaba a dos esbirros del absoluto: Settembrini que pretende abarcar toda la realidad desde la razón, y Naphta refiriéndola al misterio y a la totalidad de la política. Hans Castorp es el justo medio entre el liberalismo y el totalitarismo, tiene la sensación de que mientras cada uno de ellos hablaba, expresaba lo más cierto y razonable, pero esa coherencia se desvanece con la intervención del otro. Hans percibe una visión nietzscheana acerca del estado esencial del hombre cuando, cansado del enfrentamiento entre Naphta y Settembrini, sale solo a la

nieve y, en un momento de agotamiento, tiene la tentación de abandonarse al sueño que conduce al terrible sacrificio. El hermetismo de su obra solo cede y comunica sus secretos a través de sus personajes. Solo el amor puede producir la síntesis de opuestos desde el silencio.

Ambientada en el periodo 1907 – 1914, el sanatorio se convierte en la antesala de la contienda mundial; la llegada de la guerra va a suponer un cambio en el tono, se acaba la ironía y el texto deja de ser burlesco y lúdico, para situarse fuera de la acción «¡*Oh, vergüenza de nuestra espectral seguridad!*» (Capítulo 6. Nieve). Hasta al narrador le da vergüenza mantenerse al margen de lo que está pasando, igual que a Thomas le ruboriza no estar en el frente como soldado. Abandonar el sofá de la distante ironía e involucrarse en la realidad se convierte en una exigencia moral cuando Thomas Mann es declarado inútil, y su contribución a la contienda tiene que ser intelectual, como belicista. La guerra significa para Thomas un sueño dionisiaco de desmesura, enemiga de todo lo espiritual, pulsión de muerte y odio a su hermano. Algunos soldados pueden sentirse próximos a *La muerte en Venecia*, porque el amor a la guerra acaba acercándose a la simpatía por la muerte. La guerra irrumpe en *La montaña* a modo de solución. «¿Qué es más distinguido, la vida o la muerte? No lo sé ¿Qué es más repugnante, la muerte o la vida? (...) A mí me parece que estas preguntas deberían plantearse y debatirse con toda la libertad e incondicionalidad del artista, sin pretender darles una respuesta. Después de todo, la muerte y la vida sólo constituyen una antítesis en el terreno estético. Religiosamente son una misma cosa. El mismo misterio.» (Carta a Heinz Pringsheim, 15/12/1914). Es una autodefensa de quien se expresa como soldado, quizás porque no vive los rigores del frente de batalla. Thomas Mann hubo de elegir entre Federico y Voltaire, entre razón y dáimon, entre el gran civil y el gran soldado. Y escogió a Federico, el diablo y el genio, el destino nebuloso y el deber heroico, y eso se manifiesta en las agresivas cartas entre los dos hermanos. Thomas es el asceta, mientras que Heinrich Mann tiene un erotismo de plenitud hedonista.

En *La montaña mágica*, cada capítulo es más largo que el anterior. El último es una divagación total que acaba fulminantemente en medio de una batalla. Para mil páginas hay poca acción: Hans Castorp visita a su primo Joaquim Ziemssen y acaba quedándose 7 años, enamorado de Clawdia Chauchat, entretenido con las discusiones entre Lodovico Settembrini y Leo Naphta, y al final, admirando a Peeperkon. La diferente percepción del tiempo es lo primero que nota Castorp;

«Aquí el tiempo no pasa... aquí no hay tiempo ni hay vida» le advierte Joaquim cuando llega su primo. El tiempo de la narración se va acelerando progresivamente: dejando aparte una breve referencia a los orígenes familiares (Capítulo 2), el día de la llegada se hace eterno, las tres primeras semanas se describen en 230 páginas (Capítulos 1, 3 y 4), luego en un número similar de páginas se trata un lapso de 6 meses (Cap. 5), le siguen 22 meses en 293 pág. (Cap. 6) y finalmente 4 años y medio en 256 pág. (Cap. 7). De forma que enseguida se tiene la sensación de llevar muchísimo tiempo en el sanatorio. Solo el estallido de la guerra devuelve al joven a la tierra baja, donde lo perdemos de vista en una batalla. La novela recurre a la medicina, biología, psicoanálisis, filosofía, teología, política y ocultismo, a partir de fuentes más o menos rigurosas. Mann aprovechaba cualquier lectura que cae en sus manos con una fabulosa capacidad de apropiación y red de arrastre. Para ello, incorpora experiencias ajenas a gran escala. Thomas pone una enorme cantidad de material reflexivo, en relación con una pequeña aportación de experiencia propia. Los personajes Settembrini y Naphta parecen contruidos a partir de lecturas, como síntesis de posiciones enfrentadas; Solo la vivencia Willri Timple en el tiempo en que Thomas era estudiante de bachillerato parece ser el elemento autobiográfico más significativo de la novela.



Mann con Einstein en el exilio (Princeton, 1938)

El único desenfreno de Thomas Mann era fumar: doce cigarrillos y dos puros pequeños al día. Fumar es un acto de oposición, de placer y de amor a la muer-

te. En el capítulo 7 de *La montaña*, Hans asiste de la mano del Dr. Krokovski a unas sesiones de espiritismo con una joven médium con poderes extrasensoriales. Aquí Mann introduce sus coqueteos con los fenómenos paranormales que había iniciado en 1899. Se había relacionado con el barón Schrenck como especialista en enfermedades nerviosas y patólogo sexual. Un asunto, el de su homoerotismo, que seguía sin resolver. Pero el Dr. Schrenck acabó siendo objeto de escarnio y risa por engaño en sus experimentos. Con la I Guerra Mundial, el poder aterrador de la muerte había reforzado el interés por el ocultismo, Mann invoca la presencia de Joaquim Ziemssen en la sesión espiritista del sanatorio. Thomas siempre había estado abierto a considerar posibles las cosas más extrañas, de las escenas vividas en las sesiones de Schrenck toma ideas como la elevación del pañuelo, y otras imágenes con los preparativos para la escenografía durante la invocación, y la técnica de cómo sostener y vigilar al médium que aparecen en el epígrafe: *Cuestiones harto cuestionables*, del capítulo 7 de la novela, en el que Hans Castorp termina por encender la luz con un gesto enérgico. También en *Mario y el mago* (1930), Cipolla ejerce la “transmisión magnética” por vías ignotas, de organismo a organismo, los fantasmas que ya habían aparecido en el gondolero de *La muerte en Venecia*, en la aparición de Fausto a Christian Buddenbrook, o que reaparecerán más tarde en el demonio del *Doctor Faustus*. También la posibilidad de asistir al cinematógrafo en Davos, propicia la reflexión de Castorp sobre imágenes que pueden reproducirse cuantas veces se quiera en un espacio y tiempo aniquilado, donde el “allí” y el “antaño” se convierten en un “aquí” y “ahora” insensible a las reacciones de los espectadores.

La montaña mágica adelanta el bloqueo y parálisis de la cultura en su incapacidad para llenar el vacío que ha dejado la “muerte de Dios” (Nietzsche) como explicación última del mundo. Alemania se ha convertido en *La montaña*, y en la medida en que el artista lucha contra el diablo interno (el colapso de su creatividad) y el diablo externo (Hitler), también se ha convertido en el *Doctor Faustus* con su ineludible tentación de comprar tiempo e inventiva al demonio. Un laberinto en el que la oferta mefistofélica del nacionalsocialismo se convierte en una trágica opción para salir de la crisis de la postguerra. En *La montaña*, vemos el trance de un mundo enfermo y perdido entre las antinomias de dos cosmovisiones modernas (marxismo y fascismo) en lucha por captar el alma de Hans Castorp, un héroe burgués, un “niño mimado de la vida” incapaz de encontrar el camino de vuelta al mundo de los sanos. Hans es una naturaleza débil y perezosa, y no comprende cómo el espíritu ha perdido la autonomía que creía tener para

afrontar un proyecto vital que, desde el sanatorio, se desvanece ante los supuestos síntomas de una dolencia que es solo una justificación para no afrontar su vida activa.

La novela se inspira en el viaje de los Mann a Davos (1912), a Katia le habían prescrito una estancia en el sanatorio y, al igual que Castorp, Thomas se resfría, entonces el examen del médico le encuentra un “punto débil” en el pulmón y le recomienda permanecer ingresado como paciente. Así se inicia *La montaña*, con la visita del ingeniero Hans Castorp, de 23 años, a su primo Joaquim Ziemssen, que lleva cinco meses internado en el Berghof. Es un viaje de lo conocido a lo desconocido, del ajetreo de allí abajo, a la vida inerte del sanatorio; y desde el inicio de la tortuosa ascensión del tren por la montaña, con los túneles, barrancos y pendientes del recorrido aparece la desorientación y la distancia del mundo que queda allá abajo.

Hans procede de una familia acomodada y puede permitirse los 800 (incluso 1.000) francos mensuales de la estancia que, extras incluidos, supone el sanatorio. De modo que, aunque sabía que su enfermedad no era sino de naturaleza moral, pura dejadez, se deja llevar por el consejo del Dr. Behrens, y amplía sus planes de permanecer tres semanas con su primo hasta los siete⁶ años que finalmente resultan. La acción transcurre entre 1907 y 1914, pero las reflexiones que plantea giran en torno a los problemas que el Tratado de Versalles (1919), lejos de resolver, agravó. Hans se resfría y el doctor, que no puede dejar de tener en cuenta los ingresos del establecimiento, se apresura a encontrar una mancha húmeda en su pulmón: *«tiene buena madera para enfermo... desde que lo vi supe que era de los nuestros»*.

Hans Castorp es un pícaro, desea la enfermedad para justificar lo que quiere: quedarse cerca de Madame Chauchat. Se aclimata rápidamente al sanatorio y experimenta una transformación interior, un cambio de vida que le lleva a un estado de ánimo dado a la sensiblería, para dejarse arrastrar por la belleza que experimenta en el amor, el cuerpo enfermo y la muerte como destino ineludible, *«porque cualquier salud bien cimentada debe pasar primero por las profundas experiencias de la enfermedad y la muerte, así como la conciencia del pecado es la con-*

⁶ El siete es el número enigmático que reaparece continuamente en la novela: Hans se queda 7 años en el sanatorio; 7 minutos para tomar la temperatura; Joaquim muere a las 7; 7 mesas en el comedor; resección de 7 costillas; Hans se declara a Clawdia la noche de (Walpurgis) cuando lleva 7 meses en el sanatorio.

dición previa de la redención». Solo el amor que es consciente de lo efímero de la vida tiene plena validez espiritual. Hans no quiere volver a la vida de los sanos, y así acaba haciéndose consciente de que la muerte es lo que da lucidez para gozar plenamente de la vida. *La montaña* es una composición que contiene reflexiones universales sobre el tiempo, el espacio, el amor, la enfermedad y la muerte; junto con el problema de la desorientación espiritual de la civilización en Europa (la lucha entre progreso y reacción, Settembrini y Naphta).

Hans se convierte en el que busca y pregunta; Es un símbolo de su época, una mente inquieta que no encuentra el camino. Busca entre la plenitud de la vida y la decadencia de la muerte mediante un pacto con la enfermedad, con lo oculto, quizás incluso con la muerte. La novela expone la necesidad de salir del ajetreo del mundo de “los sanos” (allá abajo), y el descubrimiento de las debilidades de nuestro cuerpo enfermo, de su corruptibilidad, como un paso para el conocimiento. Castorp se convierte en un buscador de lo humano re-naturalizado (del Santo Grial), a partir de experimentar lo efímero de la vida y la proximidad de la muerte.

En *La montaña* encontramos ***dos triadas*** estrechamente ligadas a la experiencia universal de todo el género humano: la relación entre tiempo, espacio y velocidad, y la relación entre amor, belleza del cuerpo y muerte. Y una serie de ***contraposiciones*** relacionadas con el pensamiento y la historia de Europa en la encrucijada de la I Guerra Mundial

Dos tríadas que enfrentan al lector con su propia experiencia



3 Formas contrapuestas de entender el arte y la política. Europa en el laberinto

Contraposiciones: Lo apolíneo y lo dionisiaco; cultura y civilización; arte y vida; Eros – Tánatos; Tragedia – comedia; Castorp – Joaquim; Settembrini – Naphta; Dr. Behrens – Dr. Krokovski; Pecado – moral,...

Primera tríada: *el tiempo es el olvido pero también lo es el aire de la distancia.*

Relaciona el tiempo subjetivo con la sensación de velocidad de nuestra existencia y con el espacio. «*No te imaginas como abusan aquí del tiempo. Tres meses equivalen a un día*» (le comenta Joaquim a su primo). El mes es la unidad mínima de tiempo, y el más corto de los tratamientos no dura menos de medio año.

La vida gira en torno al sonido del gong para las 5 comidas, el reposo, la consulta, los 7 minutos del termómetro cuatro veces al día. La *Maison de santé* es una institución psiquiátrica que produce olvido y relajo, una sensación de infinitud, una “sopa de eternidad”. ¿Qué es el tiempo? «*Si no me preguntan qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé*» (San Agustín, Confesiones, XI; 14). Es verdad que hay un tiempo externo, objetivo: el día y la noche, los equinoccios y los solsticios, las fases de la luna y las mareas. Pero el tiempo interno es un misterio que resulta imposible de medir: *cuando nos parece largo es largo, y cuando nos parece corto es corto; pero nadie sabe lo largo o lo corto que es en realidad*. Un tiempo repetido rígidamente (en el sanatorio, el monasterio o la prisión) se convierte en inmóvil; el presente pierde su valor a la espera del siguiente hito: la medición de la temperatura, la comida, el paseo..., *uno no se acostumbra, pero echa raíces*. Solo

la salida del sanatorio permite romper la rutina y volver al tiempo para sentir la intensidad de cada día. Porque la monotonía ralentiza la duración hasta hacerla borrosa y carente de sentido. La percepción del tiempo tiene que ver con el registro de emociones en la memoria: a más sucesos, más recuerdos, más velocidad, todo pasa deprisa. Igual ocurre con la primera vez de algo que lo convierte en especial, la llegada de Castorp al Berghof, el primer termómetro, el primer beso. Antes de la rutina todo es especial.

El tiempo sin tiempo es viscoso, sin forma ni sentido. Nos miramos en el espejo y vemos solo señales externas; como si interiormente continuáramos siendo los mismos de siempre ¿Con qué órgano percibimos el tiempo? ¿Con la vista, el tacto, el gusto, el olfato o el oído? El paso del tiempo implica actividad y cambio, notando la diferente posición de un objeto en el espacio es como percibimos el movimiento, el grado de madurez de la fruta en el tacto y el gusto. Marcel Proust se plantea cómo recuperar el tiempo perdido y propone recurrir a la memoria involuntaria, el “*aroma del tiempo*” (el olfato, el gusto, el tacto...), porque el tiempo no muere, mi pasado sigue vivo, es mi “yo”, y me atrapa sin que sea consciente. El tiempo deja huella no solo en la vigilia, también lo que sucede en nuestra mente mientras dormimos se incorpora a nuestra existencia.

No hay movimiento sin tiempo ni tiempo sin actividad. Aquí interactúa el tiempo cosmológico y el tiempo del alma; tanto el uno como el otro se hacen relativos y convencionales. No sentimos la rotación y traslación del planeta porque es un movimiento constante⁷, pero en un planeta más pequeño el tiempo sería en miniatura. La línea del cambio de fecha en mitad del Océano Pacífico, también produce paradojas como adelantar o retrasar la hora, incluso la fecha⁸. Einstein demostró que el tiempo transcurre de forma distinta para observadores que se mueven a distinta velocidad: el tiempo pasa más despacio en una nave espacial (a 28.000 Km/h) que en la Tierra, y aún se está comprobando qué implicaciones tiene eso en el organismo de los astronautas.

La velocidad sigue siendo una ecuación entre espacio y tiempo de vida. Es evidente que hay una diferencia entre el arriba (en el Berghof) y abajo (ciudad),

⁷ El planeta Tierra se desplaza a 107.280 km/h alrededor del Sol, y rota sobre su eje a unos 1.666 km/h en el ecuador (En Madrid, 40° de latitud norte, la velocidad de rotación de la tierra es de 1.275 Km/h.)

⁸ Los pobladores de Siberia oriental y de Alaska ven el mismo sol, pero para el primero se trata del amanecer del martes y para el segundo del atardecer del lunes.

igual que el tiempo no es idéntico en una ciudad grande que en una pequeña, para un corredor de bolsa o para un monje. «*En Rusia hay mucho tiempo porque es muy grande*», allí el tiempo es el de la cosecha no el de la sirena de la fábrica. Castorp descubre que la lentitud tiene una dignidad objetiva, que lo bello necesita tiempo para posarse en los sentidos, igual que el espacio necesita tiempo. Hay una especie de *hybris* (desmesura), algo sacrílego en robar una dimensión rompiendo la proporción entre velocidad, espacio y tiempo. Paul Virilio (1932 – 2018) cuenta una anécdota de su infancia cuando una monja les decía a los niños en el recreo del colegio: «*No corráis y el patio os parecerá más grande*». En 1520, Magallanes tardó tres años en circunnavegar la Tierra; el personaje de Julio Verne (1873), Phileas Fog, ochenta días; y a nosotros nos podría llevar unas 24 horas. La sensación de claustrofobia y agobio podría aparecer pronto con vuelos que ya nos permiten ir a Nueva York de compras y volver en el día (siempre que no nos pille un atasco de tráfico).

Durante la infancia, sin lenguaje, no podemos retener las vivencias. Luego nos deslizamos por el tiempo como un trineo en la pendiente: recordando el ayer y anhelando el futuro, sin saber vivir el ahora. Nos pasamos media vida esperando acontecimientos y percibiendo el hoy como un obstáculo, para acabar suspirando por el pasado la otra mitad, sin ser conscientes del valor del instante actual como un don que se nos escurre de entre las manos. El tiempo humano es consecuencia del lenguaje que lo narra. Sin lenguaje no hay autobiografía, dice Borges.

En el episodio perdido en la nieve (Capítulo 6), con el peligro de perecer helado, Castorp va a sentir de forma extrema la radical subjetividad del paso del tiempo. Empieza a nevar pero Hans siente una falsa sensación de seguridad y sigue adelante, se reta a sí mismo y a la tormenta, hasta que se da cuenta de que frente a la fuerza de la naturaleza⁹ su obstinación es temeraria, empieza a temer por su vida y, agotado, considera la posibilidad de abandonarse en el suelo, cree que lleva horas tratando de encontrar el camino de vuelta al sanatorio pero, solo han pasado 15 minutos. Se deja caer y siente que la muerte es libertad, ausencia de forma y placer, pero despierta del sueño, y solo ha estado tumbado 10 minutos, entonces encuentra la orientación para descender al Berghof cuando todavía no es noche cerrada, son solo las 17:30 h.

⁹ El desastre en su viaje inaugural del Titanic (1912), el más moderno transatlántico, fue una lección contra la soberbia de un avance de la técnica que se creía capaz de vencer a la naturaleza.

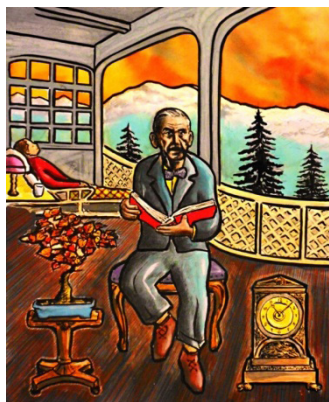
Segunda tríada. *El cuerpo y el amor, la enfermedad y la muerte no son sino la misma cosa.*

Solo un shock fuerte como la enfermedad nos corporeiza, nos reclama tiempo para salir del ajeteo de las rutinas y plantearnos qué vida estamos llevando; Solo la nostalgia por la pérdida de la salud nos hace pensar que no éramos tan autónomos como creíamos para llevar a cabo nuestros planes, y nos damos cuenta de que la voluntad de la mente sin un cuerpo sano no produce más que ilusiones. Que el espíritu pretenda tener primacía sobre el cuerpo es tan descabellado como que el cuerpo pretenda tenerla sobre el espíritu. Es necesario pasar algún tiempo de zozobra (enfermo o encarcelado), forzado a parar y separarse de la cotidianidad, para llegar a comprender nuestra completa dependencia del cuerpo. «*Un banquero que escribe cuentos ya es algo insólito ¿no es verdad? Pero un banquero no delincuente, un banquero íntegro y respetable que escriba cuentos, esto no existe...*» (Tonio Kröger)

La enfermedad también es una experiencia de libertad que nos da licencia para perder las formas pedantes e hipócritas del trato de usted, saltarse las normas y ser espontáneos. Por otra parte, aunque el mundo de los enfermos pueda no ser más que un sucedáneo de vida, si se dispone de recursos para internarse en el Berghof, puede ofrecer una vida plácida, una holganza dedicada al flirteo, compras, coctileo, excursiones, fiestas, conciertos y conferencias; así como a las aficiones de moda en cada momento: fotografía, coleccionar sellos, dibujar cerditos o jugar al 21. De manera que la rutina repetitiva en la misma estancia y el placer en el tiempo viscoso del sanatorio acaban anestesiando los sentidos.

Solo se adquiere conciencia de la salud experimentando la enfermedad. «*El conocimiento más profundo viene de la enfermedad y la muerte (...) El hombre es tanto más humano cuanto más enfermo está; porque el genio de la enfermedad es más humano que el genio de la salud*», afirma Naphta. Con la enfermedad aflora el cuerpo y el cerebro pierde el supuesto papel hegemónico para convertirse en un órgano más. La enfermedad es a la vez un medio de refinamiento y de aprendizaje, que sustituye la percepción desde la posición vertical por la horizontalidad de la contemplación. Pero también es una forma de embrutecimiento, sea por la vida vacía del ocio en el Berghof, o por la irrupción de la animalidad de nuestra naturaleza que acaba con las formas cortesas en algunos casos extremos, como los pacientes en peor estado. Y si la enfermedad incita al individuo a reflexionar

sobre su vida, la pandemia invita a la humanidad a repensar su historia, pero ninguno de los doce tipos de epidemias sufridos por la humanidad hasta aquí, parece habernos conducido a superar las guerras y el riesgo de destrucción del planeta. A lo largo de la historia, los transmisores de la enfermedad se han ido haciendo más pequeños y más letales: el lobo en el Medievo rural, la rata con el surgimiento de las ciudades, el mosquito, los virus y las bacterias en nuestros días.



Pintura de Noël Van Hoof

Un resfriado le da a Hans la excusa para quedarse en el sanatorio contemplando a Mme. Chauchat¹⁰. Una mujer que siempre llegaba tarde al comedor, dejaba que la puerta golpeará al cerrarse y se desplomaba en su silla de la mesa de los rusos distinguidos¹¹, comportamiento que Castorp detestaba. Hasta que vio el rostro de Clawdia y quedó deslumbrado por su mirada y su sonrisa.

La belleza no radica en la figura, en los senos o en las piernas, sino en la cara; Hay algo en el rostro tártaro de Clawdia, sus pómulos altos y sus ojos rasgados, un enigma que Hans intuye como una promesa. Entonces, repentinamente, lo que le molestaba de ella, ahora le atrae ¿Por qué? El amor se apodera de él en el instante en que repara en su rostro. No es algo gradual que se base en el trato y en compartir intereses comunes; No es amistad, es pasión. Se trata de una transformación repentina, pasa de la irritación por el comportamiento de ella a una atracción irracional, como si su inconsciente estableciera una relación misteriosa con un antiguo recuerdo. Es la “sombra” y el “espejo” que describió Carl Gustav Jung (1875-1961), los instintos en la zona oscura, y las pasiones proyectándose como ansia hacia el otro. Una pulsión erótica que camina por un sendero distinto

¹⁰ Chau-chat: gata caliente en francés, nombre de la ametralladora que usa el ejército francés durante la I Guerra Mundial.

¹¹ La multiculturalidad del Berghof está representada en su comedor compuesto por 7 mesas para 10 comensales cada una, según el país y el idioma. De lengua rusa hay dos: la de los rusos distinguidos y la de los rusos ordinarios.

de la razón y no se somete a ella. Un enigma en el rostro de Clawdia que le trae una fuerza evocadora, la reminiscencia de algo valioso que perdió hace tiempo y que ahora reaparece como un anhelo. El amor es un deseo del ser de otro: «*Uno ama a aquel que contribuye a que uno sepa quién es uno. Se ama a quien se identifica como referente de sí mismo*» (Miller). Hans ama a Mme. Chauchat porque reconoce en ella algo que contribuye a saber quién es él, a partir del recuerdo imborrable de su compañero de colegio Hippe al que pidió prestado un lápiz en la clase de dibujo, igual que Castorp hace con Clawdia en el sanatorio la noche de Walpurgis, evocando la felicidad de usar algo que pertenece a la persona amada. Los dos, Hippe y Clawdia, le dicen que tiene de devolver el lápiz, y Hans recuerda el tiempo en que atesoró en su pupitre la viruta de haber sacado punta al lapicero del amado. A diferencia de la ternura y la amistad, el amor surge de repente, como un hilo oculto que conecta el presente con lo perdido en el pasado.

Hans Castorp es un tímido o un cobarde y no confiesa su amor a Clawdia hasta 7 meses después de su llegada al Berghof, justo el día anterior a la marcha de Mme. Chauchat, que le reprocha a Hans que hay un destiempo en su amor, a lo que él replica «*Déjame soñar de nuevo después de haberme despertado tan cruelmente con esa campana de alarma de tu marcha. Siete meses bajo tus ojos... ¡Y ahora que en realidad hablo contigo, me dices que te vas!*»

Hans Castorp no es un hombre sofisticado, incluso imita la forma de sentarse de Mme. Chauchat: «*Probó cómo sería sentarse a la mesa caído de hombros, con la espalda hundida, y descubrió que constituía un gran alivio para las lumbares*» (Capítulo 5. Caprichos del mercurio). Es perezoso y se abandona a la atracción de Eros y Tánatos en el vacío del tiempo del sanatorio; Solo la guerra lo despierta, y la pulsión de muerte alcanza su verdadera meta con el cuerpo derretido en barro y lodo. Una disolución que es a la vez gozosa y terrible. En la novela nada es inocuo: Joaquim Ziemssen aprende ruso, una lengua deshuesada que representa las tentaciones, mientras Hans se hace consciente de que, por dentro, todo ser humano es pastoso (papilla y lodo viscoso, fluidos y ganglios linfáticos). «*Son los huesos los que mantienen unida toda esa masa informe. La forma y la belleza no son sino una delgada cobertura y una amada ilusión*». La radiografía adelanta a Hans Castorp la visión de su cuerpo descompuesto en la putrefacción de la muerte.

En *La montaña mágica* está el pasaje más sensual que haya escrito Thomas Mann. Durante 7 años solo hay una noche de amor, de la que nos enteramos por enigmáticas alusiones, como la conminación de Mme. Chauchat a que le devol-

viera el lápiz. Durante el parlamento en francés con Clawdia, Hans se atreve a elogiar los encantos del cuerpo humano y, aun así, no deja de ser un estilo frío, amortiguado por la conversación médica con el Dr. Behrens; «*Laisse-moi toucher dévotement de ma bouche l'Arteria femoralis*»; de modo que la fascinación erótica aparece ligada a la mirada científica del cuerpo. La boca es el instrumento de los sentidos y de la mezcla de las entrañas. Es según Freud el orificio superior del tracto digestivo. «*Quien contempla la belleza se entrega ya a la muerte*» (Platón). Esta es una de las experiencias fundamentales de la novela.

La síntesis de Goethe en el arte no había acabado de resolverse con Schopenhauer, Marx, Nietzsche o Freud. La verdad esencial de la humanidad no podía reducirse al sufrimiento, la lucha de clases, la voluntad de poder o la sexualidad. La propuesta de Thomas Mann implica la mezcla equívoca de una razón y sinrazón incapaces de aniquilar a su contraria. Especialmente en *Tonio Kröger* y en *La montaña mágica*, Mann maneja la equivocidad de sus personajes hasta convertirla en humanidad. Un galán simple y estirado como Hans Castorp persiguiendo un producto de su fantasía proyectado sobre Mme. Chauchat, para encarnar la memoria de un enamoramiento escolar, Willri Timple convertido en Pribislav Hippe, del que aun recuerda la excitación homoerótica de haber tenido el lápiz que su compañero le prestó. Castorp ama a Clawdia porque le recuerda a Hippe, la ilusión por ella revive en el deleite de aquel recuerdo.

Castorp no puede dejar de pensar que tras la belleza solo se encuentra el vacío de la muerte. Bajo la suavidad de la piel de la amada están los fluidos corporales de los distintos órganos en sus correspondientes cavidades, los músculos, cartílagos y nervios, los seis metros de intestino delgado que conectan el estómago con el colon, con su aspecto viscoso de nido de gusanos. Su requiebro amoroso, en francés porque esa es la lengua del amor, le dice: «*Oh, el amor, ¿sabes...? El cuerpo, el amor, la muerte, esas tres cosas no hacen más que una. Pues el cuerpo es la enfermedad y la voluptuosidad, y es el que hace la muerte; sí, son carnales ambos, el amor y la muerte, ¡y ése es su terror y su enorme sortilegio!* (...) ¡Oh, encantadora belleza orgánica que no se compone ni de pintura al óleo, ni de piedra, sino de materia viva y corruptible, llena del secreto febril de la vida y de la podredumbre! ¡Mira la simetría maravillosa del edificio humano, los hombros y las caderas y los senos floridos a ambos lados del pecho, y las costillas alineadas por parejas y el ombligo en el centro, en la blandura del vientre, y el sexo oscuro entre los muslos! Mira los omóplatos cómo se mueven bajo la piel sedosa de la espalda, y la columna

vertebral que desciende hacia la doble lujuria fresca de las nalgas, y las grandes ramas de los vasos y de los nervios que pasan del tronco a las extremidades por las axilas, y cómo la estructura de *los brazos corresponde a la de las piernas. ¡Oh, las dulces regiones de la juntura interior del codo y del tobillo, con su abundancia de delicadezas orgánicas bajo sus almohadillas de carne! ¡Qué fiesta más inmensa al acariciar esos lugares deliciosos del cuerpo humano! ¡Fiesta para morir luego sin un solo lamento! ¡Sí, Dios mío, déjame sentir el olor de la piel de tu rótula, bajo la cual la ingeniosa cápsula articular segrega su aceite resbaladizo! ¡Déjame tocar devotamente con mi boca la «Arteria femoralis» que late en el fondo del muslo y que se divide, más abajo, en las dos arterias de la tibia! ¡Déjame sentir la exhalación de tus poros y palpar tu vello, imagen humana de agua y de albúmina, destinada a la anatomía de la tumba, y déjame morir con mis labios pegados a los tuyos!»* (Capítulo 5. La noche de Walpurgis; en francés en el original, p. 485 y ss.). Esa noche Hans y Clawdia intercambian sus radiografías, imagen de la estructura ósea que permite ver anticipadamente el cuerpo descompuesto dentro del ataúd.

En el Berghof se oculta la muerte; los féretros son trasladados en trineo a horas discretas porque el sanatorio ofrece: ciencia contra el sufrimiento, circunspecta disciplina para evitar escenas de dolor, y teatro para la representación convencional del duelo ante los familiares. La muerte se oculta como si fuera una vergüenza. El viático y el traslado del ataúd se realiza por la noche o a la hora de las comidas, para que no sean vistos por el resto de los internos. Incluso el Dr. Behrens se permite llamar al orden a un moribundo “*¡No haga usted tantos dengues!*” Todos los internos lo saben, sienten la pérdida del que fallece y, al mismo tiempo, se alegran contenidamente de no ser ellos. La única manera sensata de contemplar la muerte es considerarla como parte de la vida. La enfermedad y la muerte como negación de la vida, son la representación de la *crisis y descomposición de la cultura burguesa*.

Contraposiciones

En *La montaña mágica*, dentro del triple aislamiento que supone la estancia en un sanatorio, allí arriba, y en Suiza, un país aislado de los dramas de la historia europea, encontramos distintas dicotomías entre lo apolíneo y lo dionisiaco; entre Eros y **Tánatos**; la tragedia y la comedia; Hans Castorp y Joaquim Ziemssen; Settembrini y Naphta; el Dr. Behrens, un cínico que nunca ha encontrado a un

hombre enteramente sano, y el Dr. Krovovski, que disecciona psíquicamente a los enfermos; el pecado y la moralidad... maneras de entender la vida, el arte y la política. Todo ello conforma el telón de fondo de las opciones antagónicas que se debaten en Europa.

Las contraposiciones que aparecen en *La montaña mágica* tienen que ver con todos estos campos y, naturalmente, también con la forma en que se siente y se vive el “tiempo”:

En la llanura	En la montaña
Tiempo útil: trabajo	Tiempo inútil
Vigilia	Sueño
Europa : escasez de tiempo	Asia: Abundancia de tiempo
Tiempo dual profano / sagrado	Homogeneidad demoniaca del tiempo
Disciplina	Pereza soñadora
Trabajo	Arte
Ética	Estética
Compromiso	Libertad
Sociable	Individualista
Severidad moral	Pasión vital

Como ya hemos visto a través de la disputa con su hermano Heinrich, la contraposición de contrarios reaparece en los dos apóstoles de lo absoluto: Settembrini con su racionalización completa de la realidad, y Naphta desde el otro extremo, postulando asolar la realidad desde lo irracional, y en el medio un indeciso, Hans flotando entre ambos polos, diletante en la disyuntiva de superar la política o totalizarla; Castorp se abandona a una existencia ensimismada en una identidad ambigua, un individuo despreocupado y con una ingente cantidad de tiempo para entretenerse buscando la belleza y el camino para entender el mundo desde nuevos campos (medicina, fisiología, astronomía, ocultismo...). Pero la política no puede separarse limpiamente del espíritu, desarraigada de la historia, la cul-

tura se desvanece. Las formas artísticas son tributarias del pensamiento de cada momento. Los argumentos que separan a Settembrini y a Naphta encarnan dos grandes concepciones enfrentadas en Europa, en los momentos previos a la I Guerra Mundial, y tratan de representar los argumentos contrapuestos que dividían la vida intelectual de Alemania y que, de alguna manera, se relacionan con la disputa entre Thomas, partidario de la cultura que reúne lo artístico y lo burgués, y su hermano Heinrich, defensor de la civilización que subordina el arte a la ciudadanía y a la política.

Logos científico	Ethos salvífico
Lo finito	Lo infinito
Naturaleza	Transcendencia
Mundo	Dios

La enfermedad es el gozne entre el amor y la muerte. Pero la belleza seductora de Mme. Chauchat no es sino un cuerpo de cavernosas profundidades, destinado a la putrefacción. Separar el amor de la muerte es como separar el mundo sensible del inframundo invisible; amor y muerte son tan indisociables como tiempo y vida. La enfermedad es el amor metamorfoseado, la veladura en la que Eros se intoxica.

Cualquier historia que anide en la mente del lector, hay una contienda entre el tiempo de la narración de la novela y el tiempo imaginativo del lector, espacios que se recorren a distinta velocidad y en nada se corresponden. El grado máximo de esta disonancia entre el tiempo de lectura y el tiempo mental altamente concentrado, se aprecia claramente en tres obras de la literatura universal: *En busca del tiempo perdido* (M. Proust, 7 vol. entre 1913 y 1927), *Ulises* (J. Joyce, 1922) y *La montaña mágica* (T. Mann, 1924). Las tres novelas exhalan una atmósfera propia, distinta al aire ambiente. Volver de la lectura a la realidad es una especie de renuncia, porque el tiempo en ellas se ha convertido en una sustancia viva que transita por la linfa del que lee, una fascinación que navega sin correspondencia con el tiempo objetivo. Dejar el libro para volver a la realidad es tanto como volver del hechizo que, sin embargo, permanece residualmente en la mente, como modorra pegajosa, difícil de sacudirse.

Hans Castorp es un personaje poco activo, solo muestra pasión hacia Clawdia y, aún así, tarda 7 meses en declararle su amor, para luego esperarla durante años

en el sanatorio, donde ella regresa del brazo de Peeperkon. Hans es reacio a emprender su vida profesional, ingresa en el Berghof como ingeniero a punto de iniciar su carrera, y se mantiene pasivo pero astuto, al margen de los esfuerzos pedagógicos de Settembrini y Naphta por atraerlo hacia sus respectivas cosmovisiones. Todo parece estancado durante 7 años: *«Es el mismo día que se repite sin cesar. Pero como es siempre el mismo, resulta poco adecuado hablar de repetición; sería preciso hablar de identidad, de un presente inmóvil o de eternidad»*. Esa “identidad” en las rutinas inertes del sanatorio hace que Hans descubra, por sí mismo, que la memoria reconstruye la duración pero no el tiempo, y cuando Settembrini identifica a los doctores Behrens y Krokovski como Radhamante y Minos, cancerberos y jueces del inframundo en *La divina comedia* de Dante, Castorp comprende que *«vivir es morir, no hay nada que añadir a eso “une destruction organique”*. Mientras el mundo cambia y se prepara para la catástrofe, Castorp permanece encapsulado en el cíclico retorno diario a la “sopa de eternidad”, hasta que le reclaman para incorporarse a filas y despierta en medio del horror de la batalla, lo precario de la vida estalla como las bombas que siente a su alrededor.

Nos quedamos con la reflexión de Mann sobre el valor de la vida, que justamente radica en que es efímera y perecedera, porque la muerte es el destino inevitable de todo viviente. En consecuencia, hacernos conscientes del presente debería predisponernos a vivir con más intensidad, a disfrutar del momento y a celebrar el instante, a decir con Antonio Machado *“hoy es siempre todavía”*, y abrir los sentidos al día que tenemos por delante.



[De izquierda a derecha] Monika, Michael, Golo, Katia y Thomas, Elisabeth, Erika y Klaus.

Y puesto que el Covid19 cambió nuestra percepción del tiempo, y tener demasiado tiempo supuso el problema de cómo gestionarlo, terminamos con un poema de **Wisława Szymborska**, **Las tres palabras más extrañas**.

*Cuando pronuncio la palabra Futuro,
la primera sílaba pertenece ya al pasado.*

*Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo.*

*Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que no cabe en ninguna no-existencia.*

Bibliografía básica:

Principales obras de Thomas Mann:

- 1901 *Los Buddenbrook*. Edhasa, Barcelona 2008
- 1902 *Tristán*. Ed. Edhasa, 2010
- 1903 *Tonio Kröger*. Ed. Edhasa (en Cuentos completos)
- 1912 *La muerte en Venecia*. Ed. Edhasa (en Cuentos completos)
- 1918 *Consideraciones de un apolítico*. Capitán Swing, 2011
- 1924 *La montaña mágica*. Ed. Debolsillo, 2020
- 1933 - 1944 *José y sus hermanos*. Ed. Debolsillo, 2021
- 1930 *Mario y el mago* Ed. Edhasa (en Cuentos completos)
- 1939 *Carlota en Weimar*. Ed. Edhasa, 2021
- 1942 *Oíd alemanes*. Ed. Península, 2004
- 1947 *Doktor Faustus*. Ed. Edhasa, 1992
- 1954 *Confesiones del estafador Félix Krull*. *Tonio Kröger*. Edhasa, 2010
- *Cuentos Completos*, de Thomas Mann, Ed. Edhasa, 2010

Obras sobre Thomas Mann:

- *El artista y la sociedad*. Ed. Guadarrama, 1975
- Fernando Bayón, *La prohibición del amor. Sujeto, cultura y formación artística en Thomas Mann*. Anthropos - UAM, 2004
- Lara Feigel, *El amargo sabor de la victoria*. Tusquets Ed. 2016
- *Thomas Mann 1875 – 1975. Homenaje en su centenario*. (Varios autores) Universidad Nacional de La Plata. Argentina, 1975
- Roman Karst, *Thomas Mann. Historia de una disonancia*. Barral, 1974

- Hermann Kurzke, *Thomas Mann, la vida como obra de arte (Una biografía)* Galaxia Gutenberg, 2003.
- Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann y los suyos*. Tusquets, 1989
- Colm Tóibín, *El amor en tiempos oscuros*. Taurus, 2003
- Colm Tóibín, *El mago*. Edhasa, 2006

Nota biográfica:

Fernando Sánchez-Beato Lacasa, doctor en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), jubilado como funcionario del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado. Ha compaginado su trabajo en la Administración del Estado, con el de profesor Asociado en el Departamento de CC. Políticas y de la Administración y en la Sección Departamental de Derecho Constitucional (Facultad de CC. Políticas) durante casi veinte años. En la actualidad, es profesor colaborador honorario. También ha trabajado en cooperación para el desarrollo en Chile con AECID (Mº Asuntos Exteriores y Cooperación), y en Filipinas y Cabo Verde como Delegado de Cruz Roja Española.

CUADERNOS DE U.M.E.R.

Nos. 1 al 111 agotados. Pueden consultarse en la página web www.umer.es

Nº 112: “A telón abierto. Dramaturgos de ahora mismo: Alfredo Sanzol, Carolina Áfría y Ramón Paso”.
Juan Carlos Talavera Lapeña.

Nº 113: “Historia de la caricatura en el primer tercio del siglo XX”. Alfredo Liébana Collado.

Nº 114: “Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (Umer) 2014-2019”. Umer.

Nº 115: “El nuevo mundo de Alexander Humboldt”. Santiago Barahona.

Nº 116: “Breve Antología de poesía en castellano”. Víctor Agramunt Oliver.

Nº 117: “Vivir sanamente la soledad”, Alejandro Rocamora Bonilla.

Nº 118: “Ciudades poco amigables con las personas mayores: el malestar ambiental de la ciudad”, Blanca Tello Ripa.

Nº 119: “Galdós (1843-1920), entre la Literatura y la Historia”, Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 120: “La obra literaria de Galdós en imágenes”, María de los Ángeles Rodríguez Sánchez.

Nº 121: “Personas mayores y COVID-19: más que cifras”, Loles Díaz Aledo.

Nº 122: “Mujeres con pasado. Aspectos de la presencia femenina en la historia”, Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 123: “España se seca, el desierto avanza”, Blanca Tello Ripa.

Nº 124: “Galdós y el teatro”, Juan Carlos Talavera Lapeña.

Nº 125: “Los sentimientos en tiempos de pandemia”, Alejandro Rocamora Bonilla.

Nº 126: “Los Comuneros de Castilla: cinco siglos entre el mito y la historia”, Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 127: “El Paseo del Prado, Patrimonio de la Humanidad”, Fidel Revilla González.

Nº 128: “Nutrición y dieta: qué sabemos”, Jorge Jordana

Nº 129: “Hechos y dichos. Las palabras de la Historia”, Feliciano Páez-Camino Arias .

Nº 130: “Una mirada poliédrica a Las Meninas”, Rosa M^a Valdivia Carrión .

Nº 131: “Aproximación a las demencias en el siglo XXI”, Miguel A. García Soldevilla .

Nº 132: “La huella de la historia en la obra y vida de Federico García Lorca”, Feliciano Páez-Camino Arias .

Nº 133: “Pilar de Valderrama, la Guiomar de Antonio Machado”, María Dolores Ramírez Ponferrada .

Nº 134: “El cementerio civil de Madrid, un archivo de historia al aire libre”, Daniel Galán García .

Nº 135: “De la Psiquiatría a la Salud Mental”, José Jaime Melendo/Sol Gómez Arteaga .

Nº 136: “Maestras y profesoras en el exilio”, Alfredo Liébana Collado .

Nº 137: “Etiopía, un país africano singular y sorprendente”, Ramón Capote del Villar/Meaza Tsige Beyene.

Nº 138: “Entre lunas y puñales. Recital poético flamenco. En recuerdo a Federico García Lorca”, Isabel Andrés/
Anabel Silva/Derek Giles.

Nº 139: “¿Unas finanzas al servicio de los mercados o de las personas?”, Ricardo García Zaldívar

Nº 140: “Franz Kafka (1924-2024) Cien años de una obra actual”, Fernando Sánchez-Beato Lacasa

Nº 142: “Ensimismamiento en La montaña mágica a los cien años de su publicación (1924 – 2024)”, Fernando
Sánchez-Beato Lacasa

La Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (U.M.E.R.) es una entidad estrictamente cultural, independiente de todo credo político o religioso (Art. 4 de sus Estatutos), organizada por profesores jubilados y personalidades de la cultura, con sede en Madrid y de ámbito estatal, cuyos fines son :

- Transmitir a los mayores con curiosidad intelectual, y a los que sin ser jubilados lo deseen, la experiencia acumulada en la vida docente, poniéndola al servicio de la sociedad.
- Fomentar la intercomunicación y la tolerancia.

(Declarada de Utilidad Pública el 1 de marzo de 2007)

En colaboración con:



Colección “Cuadernos UMER” nº 142