

La encrucijada de caminos está ya presente en los primeros escritos de Mann, en los que la crisis de la creatividad aparece inexorablemente unida a la atmósfera, cada vez más densa, de la *decadencia*. Lector apasionado —aunque unilateral— de Nietzsche, el joven Mann sorbe y teme, al unísono, la *decadencia*. La combate como expresión de la «náusea del conocimiento» pero, al mismo tiempo, no deja de contemplarla con tonos épicos en cuanto manifestación de un inevitable ocaso de los dioses que arrastra a la era burguesa hacia su supuesto fin. A pesar de ciertos juicios de repulsión, el escritor, al considerar la situación del artista de entresiglos, siente la fascinación por un arte que es «la fórmula de la cadencia final, la sensación de un final, del final de una era, la burguesa».

Es bien sabido que en *Los Buddenbrook* (1901) Thomas Mann elige la *decadencia* como *Leitmotiv* de la saga y ocaso wagnerianos de un estripe burguesa. Pero el desenlace servirá para abrir la indagación que va a ocupar la entera obra de Mann. Hanno Buddenbrook, que con su temprana muerte lleva a su final a la dinastía, se inclina por lo estético como arma que lo aleja definitivamente de la voluntad de vida. La lección de Schopenhauer acaba imponiéndose al instinto burgués de dominio o, cuando menos, de supervivencia. Una lección que el propio Mann va a aplicar radicalmente al considerar que un arte que quiera salvarse de la decadencia debe, como condición necesaria, regenerarse contra la vida.

*Tonio Kröger* (1902) es, en esta dirección, el primer gran embate. Calificada por Thomas Mann como su personal *Werther*, esta *Bildungsroman* se halla dominada por el antagonismo entre voluntad de arte y voluntad de vida. En cuanto «aprendiz» de artista, el protagonista Tonio Kröger asume, como condición y como amenaza, la negación mutua entre vida y arte. En numerosos pasajes del libro aparecen, anticipadas, algunas de las señas de identidad que conforman los prototipos de la obra de Mann. El todavía lejano Adrian Leverkühn, protagonista del *Doktor Faustus*, escrito cuarenta y cinco años después, parece emboscado en el corazón del joven Kröger: «Es preciso haberse muerto para ser un genio verdadero (...), es necesario ser extrahumano e inhumano, es necesario mantener una relación lejana y extraña con el mundo sensible para ser artista».

Aflora así, con crudeza, el desgarramiento necesario del artista moderno tal como, desde Hegel y los románticos, ha sido puesto de manifiesto en múltiples abordajes. Mann prefiere el desarrollo extremo del tema desde la perspectiva de Schopenhauer —y, en parte, de Nietzsche— según la que el artista verdadero es un exilado de la vida y de la realidad. También es un *condenado* que debe vaciarse de mundo para convertirse en un vacío ante los ojos del mundo: «Empieza uno por sentirse marcado, experimenta un antagonismo inexplicable frente a los otros, los normales, ¡los ordenados! (...) Ve entre él y los demás un abismo (...) Uno se queda solo y desde entonces ya no puede haber comunicación posible entre el mundo y él». Kröger lo intuye y se asusta. Vacila ante el terrible camino de iniciación a la muerte que constituye su aprendizaje. No es sino una expresión de la duda del propio Mann, tentado por el desorden amoral del artista y, al mismo tiempo, necesitado de un férreo orden moral que le permita simular la vida. Al final Tonio Kröger in-

tenta que su «amor a la vida» se imponga a la «desmundanización del arte». El dilema queda suspendido con su huida al Norte. El destino del aprendiz de artista queda congelado entre las brumas de la indecisión.

### III

Tras esta huida de su protagonista al Norte, Thomas Mann, diez años después, sumerge a otro de sus protagonistas, en una huida en dirección opuesta. Como ha dicho el propio escritor *La muerte en Venecia* implica «una historia que es el *Tonio Kröger* narrado en una etapa ulterior de mi vida». Gustav von Aschenbach, el hombre que ya ha aprendido cuál es el significado de la voluntad artística, retoma y modifica la reflexión de Kröger, el joven aprendiz. Aschenbach ha aprendido, pero también se ha resistido a las consecuencias del aprendizaje. Y así, frente a la negación mutua entre arte y vida, ha tratado de conseguir una conciliación presidida por la disciplina vital y la conciencia moral.

Antes del viaje a Venecia, Aschenbach es la expresión del autodomínio contra la anarquía del sentimiento. Mann quiere, explícitamente, constatarlo al asociarlo, en las primeras páginas de la novela, con la figura de San Sebastián, cuyo cuerpo se mantiene sereno a pesar de estar atravesado por espadas y lanzas. Es una experiencia extraordinariamente dolorosa, pero también un hondo motivo de orgullo para quien, aun sintiendo clavarse en su carne los «dardos de la vida», mantiene su fidelidad al gélido sacrificio del arte. Thomas Mann nos informa múltiples veces en sus *Diarios* de este dolor y este orgullo. Además también él, como su personaje, siente el inminente peligro de la «llamada de Venecia». La diferencia estribará en el hecho de que mientras rehuirá siempre tal llamada, a Aschenbach, su criatura literaria, le hará experimentar el peligro hasta sus últimos efectos.

Venecia envuelve a Aschenbach con una atmósfera que fulminará lo costosamente alcanzado y simulado a lo largo de su existencia. Pero Aschenbach está, en gran medida, predispuesto porque Venecia había crecido desbordantemente en su interior *antes* de su propio desplazamiento físico. Lo que sucede es el fruto de lo que él, sin querer confesárselo, espera que suceda. La irrupción de la anarquía del sentimiento, la pasión como destructora de la voluntad, el derrumbe del autodomínio bajo el cerco de la sensualidad. En definitiva, como apunta el propio Thomas Mann, la disolución de toda conciencia moral «ante la fuerza tentadora y antimoral de la muerte».

La atracción de Aschenbach por Tadzio simboliza la paulatina ruptura del equilibrio entre la conciencia moral y el arte y, mediante ella, la sumisión a una polaridad en la que la experiencia de la belleza está unida a la experiencia de la muerte. Mann escenifica el tramo culminante de esta transición hundiendo a su protagonista en la «otra realidad» de un sueño dionisiaco y tanático. La «otra realidad» va transformándose en la única realidad de Aschenbach, adentrándolo en el triunfo del instinto mientras le prepara para el triunfo de la muerte. San Sebastián ya no puede mantener más su orgullosa serenidad sino que, sometido al *dios desconocido*, es poseído y destruido hasta el límite de su identidad: «Aschenbach, torturado, despertó de aquel sueño, deshecho, descompuesto, destrui-