

da su fuerza por el *daimon*. Ya no temía las miradas escrutadoras de los hombres». La transfiguración de Aschenbach queda evidenciada en esta última afirmación. Disuelta su conciencia moral, y antes de disolverse en la muerte, Aschenbach siente el libre poder del instinto.

El hombre poseído por el *daimon* permite a Thoman Mann concluir *La muerte en Venecia* con el clásico tema platónico del necesario desequilibrio y enfermedad del artista. Sócrates viene en auxilio de Aschenbach, a través de Fedro, para consolarle ante el próximo trance de la muerte. ¿Al fin y al cabo no es el artista el hombre al que la forma y la libertad, frutos de su fascinación por el mundo de los sentidos, conducen a la embriaguez y al deseo pasional? De nada sirven la autocontención y la disciplina —tan hermosas moralmente— a quien está destinado a extraviarse en los laberintos de la belleza. La enseñanza parece obvia: Aschenbach se autodestruye, muere como conciencia y llega a vivir, *in extremis*, como instinto para que su autor, Thomas Mann, pueda buscar refugio, de nuevo, en el orden. Tonio Kröger es un problema aplazado; Gustav von Aschenbach, una solución rechazada.

## IV

Si Tonio Kröger había dejado en suspenso el destino condenatorio del artista y Gustav von Aschenbach había sucumbido a él tras el esfuerzo en sentido contrario de toda su vida, Adrian Leverkühn, el compositor musical protagonista de *Doktor Faustus* (1947), hace suyo desde el principio este destino condenatorio. En esta novela, auténtica culminación de toda su obra, Thomas Mann recurre al tema de Fausto para exponer, hasta su desenlace catastrófico, la doble tragedia en la que se siente atrapado.

Por un lado, Alemania, presentada como Fausto colectivo, se entrega voluntariamente al terrible Mefistófeles que ha venido incubando: la destrucción final, tras la derrota del nazismo, no es sino la consecuencia apocalíptica de la paulatina cesión del alma al diablo por parte de la nación alemana. Por otro lado, Leverkühn, Fausto encarnado en el artista moderno, también se entrega al demonio, aunque con motivo distinto: está dispuesto a salvar el arte al precio de condenarse para la vida. Al igual que Alemania, también él será destruido bajo el peso del estigma mefistofélico que le llevará a la locura. La tragedia del «espíritu alemán» se superpone, en la visión de Mann, a la tragedia del artista moderno.

A diferencia del protagonista de *La muerte en Venecia*, Adrian Leverkühn asume tempranamente la obligada escisión entre arte y vida. Por eso en la novela de Thomas Mann el pacto fáustico adquiere un nuevo significado con respecto a su antecedente goethiano. En la obra de Goethe, Fausto llega a realizar su apuesta con el demonio porque, además de su sed de conocimiento, quiere saciar sus ansias de toda experiencia. Movidado por el deseo quiere gozar la plenitud de la vida. Leverkühn, el nuevo Fausto, renuncia, por el contrario, a la vida, a cambio de la creatividad. El Fausto goethiano es la conciencia que se expande sobre el mundo, mientras el de Mann es la conciencia ensimismada o, más decisivamente, *arrojada en sí misma*.

En el extraordinario episodio de la apuesta demoníaca, situado en el pueblo italiano de Palestrina, Thomas Mann introduce exhaustivamente las claves del sacrificio que exige la voluntad artística. Entre ellas, la principal es el definitivo extrañamiento de la vida. «No amarás», le repite la voz mefistofélica a Leverkühn, quien finalmente acepta que para alcanzar el fuego de la creación debe, al mismo tiempo, aceptar la más absoluta *frialidad* vital. La condición necesaria es, pues, el exilio radical.

Pero, junto a la exposición terminal de esta condición, tantas veces abordada ya en su obra, Thomas Mann amplía su reflexión sobre la voluntad artística al confrontarla con la situación, inexorablemente «peligrosa», del artista de vanguardia. Lo que, en última instancia, le es exigido a Adrian Leverkühn para conseguir una *nueva forma* es que sea un *artista emancipado de la vida*. Mann simboliza en esta exigencia la actitud nuclear de la vanguardia enfrentada al reto de romper con la «cultura de la decadencia»: la purificación y redención del arte pasa por su emancipación de la realidad que lo ha contaminado en exceso. Sólo una *nueva forma* puede librar al arte de su *contenido decadente*.

En Palestrina, el Mefistófeles puesto en escena por Thomas Mann se nos aparece, en varias ocasiones, como un verdadero teórico vanguardista que ofrece a Leverkühn la estrategia a seguir. Frente al «arte del sentimiento», que ha llevado a la tradición clásica a su crepúsculo, reivindica un «arte del conocimiento». Rehusando el camino de la percepción sensible el *artista emancipado de la vida* da prioridad absoluta a la abstracción. Poco importa la captación de lo inmediato, de lo fenoménico, de lo temporal. Eso ha sido propio del arte contaminado. Lo importante es el conocimiento de lo primigenio, de lo esencial, de lo atemporal. Únicamente por este trayecto puede producirse la regeneración del arte a través de una *nueva forma*. Sacrificio y ascesis: el artista debe ser frío ante la vida pero también debe ser un místico que accede a lo primordial más allá del devenir de la existencia: «Ofrecemos lo genuino y verdadero; no lo clásico, sino lo arcaico, lo primitivo, lo que no ha sido puesto a prueba desde tiempo inmemorial. ¿Quién sabe hoy ya, y quién lo supo en tiempos clásicos, lo que es inspiración, auténtico y primitivo entusiasmo, libre de toda crítica, de toda prudencia, libre del dominio de la razón; entusiasmo desbordante, sagrado éxtasis?»

En la novela, la última y más importante composición musical de Adrian Leverkühn es «El lamento del doctor Fausto», planteada dramáticamente por su autor como una revocación de la Novena Sinfonía de Beethoven. Tras ella cae en la locura, es decir, en la condena. Una condena a la que Mann da una triple dimensión. La locura de Leverkühn es, en parte, el resultado de la locura de Alemania: el sagrado éxtasis que ha arruinado el dominio de la razón. Es, asimismo, la consecuencia del peligro que debe arrostrar el artista vanguardista, cuya búsqueda de una nueva forma purificadora le lleva, con frecuencia, a la pérdida de todo concepto de realidad. Es, finalmente, según el desarrollo de una preocupación expresada a lo largo de la obra manniana, la manifestación extrema de la incompatibilidad entre arte y vida. A este respecto el destino de Adrian Leverkühn es la concluyente respuesta a los interrogantes expuestos por el joven Tonio Kröger.

La riqueza del punto de vista de Thomas Mann lleva consigo la múltiple exposición de la insuperable tensión, dentro de la cultura moderna, entre lo estético y lo ético, entre el instinto y la verdad, entre el arte y la vida. Esta tensión no sólo se hace patente en la

mayoría de sus textos, sino que revierte continuamente sobre el propio escritor, como lo demuestran sus diarios. Ello ha podido conducir a ciertos equívocos. Thomas Mann no es un artista de la decadencia sino, precisamente, todo lo contrario. Es un artista que, enfrentado al sentimiento de decadencia, se ve abocado a una paradoja en cierto modo ejemplar: partidario de un nuevo humanismo, en el que se reconstituya la unidad de lo ético y lo estético, convierte el antagonismo entre arte y vida en el centro de su obra.

Reacio al *artista de la condenación*, contra cuyo peligroso camino quiere resguardarse, se ve conminado a escribir continuamente sobre la *condenación del artista*. No sería aventurado pensar que, para Thomas Mann, bajo la dura ascesis de la voluntad artística late la secreta voluptuosidad del sacrificio.

**Rafael Argullol**







Federico García Lorca