Leonetti, I. S. (2019). El hombre contemporáneo deconstruido en *Dr. Faustus* de Thomas Mann. *Persona*, 4(7-8), 59-92

# El hombre contemporáneo deconstruido en *Dr. Faustus* de Thomas Mann

Por Ignacio Sergio Leonetti[1]

*«Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein hoffnung tagen?*
*[...] Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland!»*

*«¿Cuándo, de la extrema desesperación, surgirá el milagro, que le devuelva la luz de la esperanza? […] ¡Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas!»*

Thomas Mann
(Habla Serenus Zeitblom en *Dr. Faustus*)

**RESUMEN**

El ser humano, tal como fue pensado en la Ilustración, se halla en un estado de fragmentación y descomposición que anuncia el final de esa manera de entenderlo. Tal diagnóstico es enunciado, entre otros, por Thomas Mann y Theodor W. Adorno en el trabajo conjunto que realizan en la novela *Dr. Faustus*.

Sin embargo, en la consumación de esta debacle, tal vez el ser humano quede liberado de las ataduras del formalismo racional para recuperarse en una visión más integral y humanista de sí mismo. Este desafío es el que nos queda a la generación actual.

**Palabras clave:** antropología, humanismo, romanticismo, arte, deconstrucción, trascendencia.

***ABSTRACT***

*The human being, as it was thought in the Enlightenment, is in a state of fragmentation and decomposition that announces the end of that way of understanding it. Such*

[1] Universidad Católica de La Plata, Lic. en Filosofía; correo electrónico: ignacio_leonetti@yahoo.com.

*a diagnosis is enunciated, among others, by Thomas Mann and Theodor W. Adorno in the joint work they do in the novel* Dr. Faustus.

*However, in the consummation of this debacle, perhaps the human being is freed from the bonds of rational formalism to recover in a more integral and humanistic view of himself. This challenge is what we have left to the current generation.*

***Keywords:*** *anthropology, humanism, romanticism, art, deconstruction, transcendence.*

Una de las tesis fundamentales de la novela Dr. Faustus de Thomas Mann es la denuncia de una visión de mundo y del hombre que se están acabando en la barbarie de una racionalidad desbocada a mediados del siglo xx. El arte es el testigo directo de la catástrofe y el vértice de un posible alumbramiento a través de su propia superación.

La particularidad que nos ofrece Mann en toda su obra literaria es el poder conjugar con ironías, sutilezas y maestría las alternancias entre la vida y la muerte que están permanentemente acechando las contingencias del mundo. El novelista nos urge a pensar dónde se encuentra la verdadera vida y si es posible un camino alterno al de una razón totalizante que todo lo disuelve en sus estructuras.

Esta idea, compartida por otro intelectual del exilio, Theodor W. Adorno, se constituyó en la piedra basal de una «sociedad artístico--filosófica» entre ambos autores para animarse a pensar la oclusión de una época y el momento posterior a ella.

Para poder transitar esta reflexión, asumiremos el momento cumbre del pacto diabólico entre el Mefisto contemporáneo y el Fausto músico que, de alguna manera paradójica, constituye el acto de fe de los autores y el testimonio metafísico de su tiempo.

Para el lector que se acerca por primera vez al tema y la novela, contamos que Adrián Leverkühn es un joven de la Alemania de principios de siglo xx que decide ser teólogo pero que descubre la música en el camino de su formación y entrega su vida a ella. La novela está narrada por su amigo Serenus Zeitblom, filósofo, quien, con profunda vivencia de humanista, va relatando cómo Leverkühn es una metáfora viva del derrumbe del mundo burgués moderno y de la patria castigada por los totalitarismos.

Que Leverkühn sea el músico genial (e inentendible), la *avant--garde* de su tiempo, queda justificado en su pacto diabólico por el cual él recibe «la ciencia» del dodecafonismo y una cantidad de años para desarrollarla; a cambio, le entrega al tentador su alma. Pero, tal vez, la cláusula central del contrato sea, en la historia, lo que más sufra nuestro protagonista: le estará prohibido y velado el amor.

De esta manera, dará cuenta de un mundo frío que se cierra sobre la estructura de una música polémica pero que no puede hacer nada más que cumplirla para —en su superación— tratar de encontrar algo, tal vez muy poco, pero algo que en definitiva pueda considerar como salvación.

También nos parece pertinente aclarar que los temas aquí tratados pueden sonar algo escandalosos. No debemos llevarnos esa impresión. Los autores que inspiran esta reflexión toman al tentador como una herramienta o hipótesis de trabajo para pensar la debacle del sujeto contemporáneo. Rogamos tener presente este contexto para no tergiversar la mirada y la lectura de los hechos.

Thomas Mann narra que el capítulo XXV de su Dr. Faustus, aquel en el que Mefistófeles pacta con Adrián Leverkühn, fue redactado entre diciembre de 1943 y febrero de 1944 (1976, pp. 75-79). Como es propio de la narrativa manniana, tanto el presente capítulo como toda la novela están sembradas de guiños que el autor le hace a la realidad en la cual hallaba una fuente para su inspiración magistral[2]. Uno de ellos es el cuaderno heredado por Zeitblom que relata la conversación diabólica. Este fue escrito de puño y letra por Adrián Leverkühn sobre papel pentagramático (Mann, 2006, p. 313)[3]. Le-

[2] Por mencionar dos de las más importantes: a) la conversación entre ambos personajes acontece durante unas vacaciones en Palestrina. Esta imagen es recuperada de un lugar similar que vivió el joven Mann de principios de siglo y en la que se inspiró para concretar los primeros esbozos de esta novela. Además, Palestrina evoca una tradición musical que se quiere rescatar en el pacto diabólico/musical de Leverkühn. b) También nos encontramos con el tributo a la colaboración intelectual de Theodor W. Adorno cuando pone en palabras del tentador ciertos puntos fundamentales de su pensamiento o le hace asumir su aspecto físico en la cambiante trama de su apariencia mefistofélica.

[3] «[...] lo que él escribió en papel de música» (Mann, 2006, p. 313). «[...] Mit dem eigenen Kiel übertrage ich sie Wort für Wort von dem Notenpapier» (Mann, 1947. p. 343). (Nos parece oportuno acompañar las citas de Dr. Faustus en el

jos de las casualidades, esta acción implica la profunda trabazón presente entre la música como arte en general, el augurio de la nueva música próxima a nacer, el rol del intelectualismo en ese nacimiento como manifestación de un momento particular de la vida del hombre y la cultura, y —finalmente— la realidad misma de ese hombre que sella su destino en la concreción gramático-musical que es expresión de la nueva situación del mundo.

En esta alegoría, Mann implica la vocación literaria que despuntaron a través de su música tanto Beethoven como Wagner (2006, p. 90)[4] (dos de las grandes figuras inspiradoras del drama que le tocará vivir a Leverkühn), así como también —secretamente— busca agenciarse él mismo un lugar en tal selecto panteón pero en sentido inverso: entendiendo las letras como expresión musical de la vida y el ser.

Al leer Dr. Faustus, seguir la narrativa de su amigo Serenus Zeitblom y estar uno someramente imbuido de la historia que enfrenta, puede percibirse como lenta e inevitablemente se yergue la tormenta sobre lo que Leverkühn representa: la humanidad moderna. En él se maridan el derrumbe de una forma de entender el mundo y el hombre en el cumplimiento de una música que, a la vez, demuele y alumbra futuro. Para ello, el músico asume una vocación mistagógica sembrada de signos que lo preparan para este momento central de su vida.

---

idioma original).

[4] En una de las conferencias de Kretzschmar, iniciáticas para Leverkühn, asegura el maestro que: «Es la nobleza misma de la música, es decir, su intelectualidad, y quien presta oído al piano y sólo para piano, puede decir que oye y ve la música al mismo tiempo, sin intermediario sensorial o reducido éste al mínimo, en toda su intelectual pureza. Ahí está, por ejemplo, nos decía Kretzschmar, un héroe de la orquesta, maestro en el arte de conmover a las masas, un dramaturgo de la música – Richard Wagner, para no ocultar ya su nombre por más tiempo» (Mann, 2006, p. 90). «Und doch bedeute diese Abstraktheit auch wieder einen hohen Adel, -den Adel der Musik selbst bedeute sie, der in ihrer Geistigkeit bestehe, und wer der Klavier lausche und dem, was an Großer Musik für das Klavier, und nur für dieses, geschrieben worden, der höre und sehe die Musik gleichsam ohne sinnliches Medium, oder durch das Minimum eines solchen, in geistiger Reinheit. Da sei ein Orchesterheros und gelernter Massenerschütterer gewesen, erzählte Kretzschmar, ein Musik-Theatraliker, nun ja, also Richard Wagner, –der sei» (Mann, 1947, p. 100).

Primeramente, resulta titánico y superfluo mencionar todas las veces en las que el biógrafo Serenus insiste en la frialdad (Mann, 2006, p. 11)[5] de Leverkühn, pero sí necesitamos resaltar esta característica de su temperamento. El Fausto músico es poco dado a los afectos, a la tibieza del corazón, y en ello encontramos una señal distintiva que lo define en su particular misión: la música hiperestructurada de las series atonales emanan únicamente de la frialdad de una razón que ha reprimido en pos de ella el calor de la vida. Ese arte, no debemos olvidar, se encuentra predispuesto y facilitado luego de la entrevista diabólica en la gélida estancia de Palestrina. Y la frialdad establece una simbiosis con una suerte de ironía aguda que somete todo a crítica. Esta ironía se halla presente en Leverkühn.

Otro rasgo premonitorio está representado por lo vivido y heredado en su ambiente familiar, cuando niño. Así, el recuerdo de Zeitblom apunta a la infancia inocente desde donde Leverkühn se elevó hasta cimas aterradoras e inaccesibles (Mann, 2006, p. 32)[6]. No solo el llevar su vida adelante estuvo dominado en aquellos años iniciales por su carácter ambiguo, sino que, además, también lo concretaba en su aspecto físico. Así, resulta elocuente el padecimiento de jaquecas mensuales que padecía su padre Jonathan y que nuestro músico canalizará luego en la enfermedad diabólico-creativa. Tampoco es menor el detalle del color de sus ojos, una indefinida mezcla entre azul verdoso y gris rodeada de un cerco pardo rojizo, producto del negro azabache materno y del celeste paterno. Precisa el biógrafo que esta ambigüedad impactaba en su semblante y lo predisponía a gustar de los extremos (Mann, 2006, p. 34).

---

[5] Con tristeza declara Zeitblom: «Su indiferencia era tal que apenas si se dio cuenta nunca de lo que ocurría en torno suyo [...] Me inclino a comparar su soledad con un precipicio, en el cual desaparecían, sin ruido ni rastro, los sentimientos que inspiraba. En torno suyo reinaba la *frialdad*» (Mann, 2006, p. 11). Versión alemana, 1947, pp. 13-14: «Seine Gleichgültigkeit war so groß, daß er kaum jemals gewahr wurde, was um ihn her vorging, in welcher Gesellschaft er sich befand [...] Ich möchte seine Einsamkeit einem Abgrund vergleichen, in welchem Gefühle, die man ihm entgegenbrachte, lautlos und spurlos untergingen. Um ihn war *Kälte*» (Mann, 1947, pp. 13-14). Por otra parte, la idea de lo abismático dirá relación con la influencia del Romanticismo y no puede menos de hacernos acordar al profeta nietzscheano Zarathustra.

[6] Esta expresión, en palabras del amigo fiel del músico, nos recuerda nuevamente la figura ascendente de Zarathustra.

En este sentido, no podemos negar la figuración diabólica que usa Thomas Mann para la realización individual de la naturaleza humana de su personaje. Adrián sabrá combinar en su vida la tendencia hacia una profundidad abismática del alma (simbolizada por el azul verdoso) posibilitada a partir de la experiencia espiritual y contradictoria del pacto (vuelta plástica en el círculo de fuego de su iris).

Esta ambigüedad o indefinición manifiesta el carácter taciturno de nuestro personaje cuya inexpresividad solamente es alterada por ciertos pasatiempos que cumple a escondidas: la matemática y el armonio, el cual era tocado arbitrariamente sin formación musical. Estos elementos, junto a los ejercicios de polifonía que le enseñaba la criada de la casa, irán configurando una inspiración —si es que así puede llamarse—, que abonará el tentador a su debido tiempo.

A la luz de estas consideraciones, debemos mencionar también la definición espiritual de la música que el joven Leverkühn le comentó a su amigo oportunamente: «Pienso que la música es la ambigüedad erigida en sistema» (Mann, 2006, p. 67)[7]. Y no menos elocuente es la reacción de Zeitblom: «... descubrí en Adrián —¡en Adrián!— el germen de una pasión ¿hubiera debido alegrarme? La verdad es que me sentí, en cierto modo, avergonzado y sobrecogido por el temor» (Mann, 2006, p. 67)[8].

Pero la cumbre de las figuras premonitorias de Leverkühn que lo conducen hacia su misión/condenación irrevocable se haya representada por la figura de Esmeralda, la prostituta del burdel de Leipzig de la que él se enamora y contrae una misteriosa sífilis inspiradora.

La primera relación que puede establecerse entre la vida de Adrián y esta mujer se encuentra también en la tierna infancia, cuando Leverkühn padre estudiaba los secretos de las mariposas. Efectivamente, ciertas mariposas nocturnas, cuya coloración confunde la vista de los hombres[9], son el símbolo de la también confusa

[7] «Daß Musik die Zweideutigkeit ist als System» (Mann, 1947, p. 74).

[8] «Ich ahnte eine kaimende Leidenschaft, -eine Leidenschaft Adrians!- Hätte ich mich freuen sollen? Statt dessen war es mir auf eine Weise beschämend und ängstlich» (Mann, 1947, pp. 74-75).

[9] La *Hetaera esmeralda* es una de las mariposas crepusculares estudiadas por Jonathan Leverkühn que se mimetiza con el ambiente a partir de sus «alas de cristal» cuasi transparentes. (Cf. Mann, 2006, pp. 22-23; 1947, pp. 25-26). Esta

presencia de la meretriz que «se cruza» en la vida del músico y la subyugante piedra de las profundidades oceánicas en las que su búsqueda místico-musical muchas veces se funde.

Ahora bien, ¿cuál es la manifestación daimónica de la que la mariposa es instrumento?

En el capítulo XVI, Zeitblom da cuenta de las noticias que recibe por carta de su amigo en Leipzig, ciudad a la cual se mudó para estudiar música con el maestro Kretzschmar (que fuera aquel que iniciara a Leverkühn en la música serial en su pueblo natal). Aquí el joven Adrián relata su primer encuentro con la prostituta Esmeralda, así como sus apreciaciones iniciales respecto de lo que definirá luego su arte: el gusto por una música que se aleje de lo meramente armonioso para ensancharse en la polifonía.

En este sentido, no es arbitrario ni azaroso que los dos temas se encuentren tratados de manera conjunta, puesto que se pertenecen. La intuición estética que ya madura en los años de aprendizaje con el maestro tartamudo Kretzschmar encontrará el vehículo de

---

es la primera figura del mal que asoma en la novela y se enraíza como cuestión esencial en la teoría musical de vanguardia de Adrián. En otro momento, podríamos referir la imagen de «brujo/mago» que asume con sus experiencias alquímicas y biológicas el padre de Adrián y cómo esas aventuras también son una clave para entender la metáfora de la línea difusa que hay entre vida y muerte o no-vida (por ejemplo, explorar la cercanía y las similitudes entre los microorganismos y los minerales).

Narra Thomas Mann: «[…] lo que no se resignaba a admitir [Jonathan L.] era el travieso descaro conque el hielo coqueteaba con lo orgánico, imitando las formas del mundo vegetal […] lo que le preocupaba era la unidad de la naturaleza viva y de la que podríamos llamar naturaleza inerte, el pensamiento de que somos injustos con esta última cuando trazamos entre ambas una línea divisoria demasiado rígida. En realidad, las fronteras son indecisas y no existe propiedad vital alguna exclusivamente reservada a los seres vivos que el biólogo no pueda también estudiar en los modelos inertes» (2006, pp. 28-29). «[…] worüber Jonathan nicht hinwegkam, und worüber seines gewissermaßen mißbilligenden, aber auch bewunderungsvollen Kopschütelns kein Ende war […] was ihn beschäftigte, die Einheit der belebten und der sogenannten uunbelebten Natur, es war der Gedanke, daß wir uns an dieser versündigen, wenn wir die Grenze zwischen beien Gebieten alzu scharf ziehen , da sie doch in Wirklichkeit durch lässig ist und es eigentlich wesen vorbehalten wäre, und die nicht der Biologe auch am unbelebten Modell studieren könnte» (Mann, 1947, pp. 32).

realización física y espiritual a partir de la inspiración paradójica que le inocule la prostituta un tiempo después.

Cuando Leverkühn afirma que «el tratado de la armonía me incita con frecuencia a bostezar, mientras que el contrapunto me despierta las potencias. La mayoría de las disonancias, dice [Kretzschmar], se introducen en la armonía melódicamente y no por combinaciones armónicas» (Mann, 2006, p. 203)[10], está anunciando la disonancia que irrumpirá en su vida para siempre. La ruptura de una posible «vida armoniosa» que en definitiva siempre estuvo amenazada en su horizonte existencial ahora encuentra su sentencia de muerte para dar paso a otra vida, discontinua y sensualmente ascética con el amor emponzoñado que el diablo esconde en Esmeralda. El gozne que evidencia esta inflexión está representado por la música tardía de Beethoven que constituía la gran preocupación del maestro Kretzschmar ya desde los años en que él daba sus conferencias a los jóvenes Leverkühn y Zeitblom[11].

Pues bien, teniendo en nuestro horizonte las perspectivas de posibles nuevos caminos que deparen las disonancias, se nos narra el encuentro de Fausto con Esmeralda, la figura central del valimiento

[10] «[...] macht die Harmonielehre mir viel Gähnens, da ich doch bei dem Kontrapunkt sofort lebendig werde [...] Die meisten Dissonanzen, sagt er, sind gewiß eher durch das Melodische in die Harmonie gelangt, als durch harmonische Kombination» (Mann, 1947, pp. 218-219).

[11] Leverkühn comenta sobre el incomprendido espíritu vanguardista de Beethoven: «Para los románticos la música cesó de ser una pura especialización, un modo de divertir, y penetró en la esfera general del movimiento intelectual y artístico de la época. No hay que olvidar. Este movimiento arranca de la última época de Beethoven, la época polifónica, y encuentra en extremo elocuente que los enemigos del romanticismo, es decir, de un arte que vuelve la espalda a lo puramente musical para incorporarse a las corrientes generales de la inteligencia y del espíritu, son los mismos que combaten y lamentan la última fase de la evolución de Beethoven» (Mann, 2006, p. 206). «[...] Sie [für die Musik der Romantik] hat die Musik aus der Sphäre eines krähwinkligen Spezialistentums und der Stadtpfeiferei emanzipiert und sie mit der großen Welt des Geistes, der allgemeinen künstlerisch-intellektuellen Bewegung der Zeit in Kontakt gebracht, –man sollt es ihr nicht vergessen. Von dem letzten Beethoven und seiner Polyphonie geht das alles aus, und ich finde es außerordentlich vielsagend, daß die Gegner der Romantik, das heißt: einer aus dem Bloß-Musikalischen ins allgemein Geistige hinaustretenden Kunst, immer auch Gegner und Bedauerer der Beethoven'schen Spätenwicklung waren» (Mann, 1947, p. 222).

del mal sobre la vida del músico. Es el diablo el que teje los hilos de los sucesos que vive Leverkühn para llegar, tiempo después, a la consumación del pacto. Y, por ello, dispone de un «enviado»[12] que lo recogió en la estación y que a la noche le ofreció ser su guía por la ciudad de Leipzig, paseo que terminó en un burdel en el que la morena prostituta Esmeralda cautivó a Adrián para siempre.

Thomas Mann pone en boca de su protagonista un título dirigido a esas mujeres que encuentra: «hijas del desierto» (Mann, 2006, p. 205)[13]. Este mote no hace otra cosa que remitirnos al joven Nietzsche del que Leverkühn toma innumerables características. Aquí en particular, la referencia a las «hijas del desierto» obedece a las meretrices que el filósofo encontró en Colonia, donde se presume que contrajo la sífilis que lo determinaría en su vida intelectual posterior.

Sabemos que lo mismo ocurre con nuestro Fausto y Esmeralda y se concreta en el capítulo XIX de la novela. Las fuerzas del mal lo van cercando en la disposición de los acontecimientos y Zeitblom lo atestigua porque resalta la evidencia de arribar a un punto nodal de nuestro estudio: Adrián tenía una intelectualidad hiperdesarrollada, de frío racionalismo que todavía no se había encontrado con

[12] Irónicamente, Leverkühn asemejó a su «cicerone» con un profesor suyo cuando estudiaba teología en Halle: Eberhard Schleppfuss. Este personaje también tenía mucho de diabólico, tanto en su apariencia como en sus enseñanzas maniqueas (Cf. Mann, 2006, cap. XIII). A esto agregamos también la chanza de Mann al otorgarle al personaje la deformidad de la renguera que completa plásticamente a la escena y se identifica de manera cómica con su apellido (la raíz *Schlepp-* proviene del verbo *schleppen:* 'llevar a rastras', y *Fuß,* der (e): 'pie' (Océano, 2010). Por otra parte, Mann recrea en forma casi idéntica la anécdota legendaria de cómo Nietzsche llegó a un burdel de Colonia cuando todavía era un joven estudiante de filología (como decimos: «infra»).

[13] «[...] darauf sitzen dir Nymphen und Töchter der Wüste [...]». (Mann, 1947, p. 221).
Por su parte, Nietzsche da cuenta de esto en la voz del viajero-sombra, quien le comenta al profeta Zarathustra que junto a él se respira el mejor aire, aunque también junto a las hijas del desierto que una vez conoció, también se estaba de muy buena forma «pues junto a ellas había también un aire límpido y puro, luminoso, oriental. ¡Allí fue donde me encontré más lejos de la vieja Europa, nubosa, húmeda y melancólica!
Entonces amé a esas hijas del Oriente y de otros reinos de cielos azules, sobre los cuales no se ciernen ni nubes ni pensamientos» (Nietzsche, 2002. p. 235).

la sensualidad de las formas eróticas. Es precisamente la combinación de ambas lo que hará que nuestro personaje inspire toda una época ininteligible a partir de una música de igual condición desde una experiencia antropológica desmembrada, sin integración de sus potencias esenciales. Dice Serenus que

> Adrián era una de esas naturalezas en las que el alma no está muy presente. Mi amistad, siempre en estado de observación, me permitió comprobar hasta qué punto el más exaltado intelectualismo está próximo a la animalidad, a los desnudos impulsos [...]. La altivez espiritual había recibido el choque del impulso puramente carnal. Adrián no podía dejar de volver al lugar adonde le condujo el Tentador[14]. (Mann, 2006, pp. 213-214)

Y así fue. El camino estaba allanado para que el músico persiguiera a su misteriosa musa del amor, a quien finalmente encontró en Viena, recuperándose de una enfermedad que ha vuelto a su cuerpo «peligroso» (Mann, 2006, cap. XIX). Haciendo caso omiso de la advertencia, Leverkühn se entrega al amor envenenado que lo condicionará para siempre y fundirá su destino, teniendo como punto original esta mistura de pasión e intelectualismo, de sensualidad y amor sacrificial, en definitiva, mezcla de vida y muerte que mutuamente se transforman y arrojan lo nuevo a este mundo.

Nos interesan dos cuestiones puntuales de este encuentro: primero, la notación musical que evocará este encuentro y sobre la cual Leverkühn elaborará todo su sistema de música. Luego y relaciona-

[14] «Naturen wie Adrian haben nicht viel "Seele". Es ist eine Tatsache, dem nackten Triebe am allerunvermittelsten gegenübersteht, ihm am allerschnödesten preisgegeben ist [...] Der Hochmut des Geistes hatte das Trauma der Begegnung mit dem seelenlosen Triebe erlitten. Adrian sollte zurückkehren an den Ort, wohin der Betrüger ihn geführt» (Mann, 1947, pp. 229-231).
Mencionamos aquí el aporte de uno de los maestros inspiradores y amigos personales de T. W. Adorno, que fuera Sigfried Krakauer cuando afirma: «la ratio que niega su origen y que ya no reconoce ningún límite [...]. Esta ratio liberada, que de ningún modo puede ser designada simplemente como intelecto, tiene tan poco en común con la razón que, tal como un demonio de la naturaleza, vence a lo racional» (2008, p. 91). Pueden manifestarse claramente las influencias que ha tenido el autor sobre algunas de las consideraciones fundamentales que el marxismo de Fráncfort ha hecho sobre la razón ilustrada en la actualidad.

do con lo anterior, la profunda imbricación entre amor, vida y muerte, manifiestos en el pacto diabólico.

El encuentro romántico de «aquello que no podía ser» va a condicionar la sensibilidad de Adrián para siempre, cuestión que plasmará en la elaboración de una serie musical que se repetirá en su obra y llegará a la cumbre en su obra final, el *Lamento del Dr. Fausto,* cuando su vida alcance su cénit y se apague al instante inevitablemente. Si-mi-la-mi-si bemol, sonidos melancólicos que se corresponden con las letras H-e-a-e-es: Hetaera Esmeralda. Lentamente comienza a entrelazarse la música con el amor emponzoñado de la prostituta. Se pertenecen e imbrican mutuamente, manifestando con elocuencia el estado de cosas de su época y radicando de manera esperanzadora en esta estructuración cabalística del arte, su propia salvación.

En este sentido, nuestro Fausto —al igual que Schönberg— edifica a la música desde la cifra y extenderá esos cinco tonos a los doce conocidos del sistema dodecafónico. La serie invariable como ritmo cíclico que toda prescripción matemática suele tener (y de las cuales los autores eran afines) se emparenta con la idea de fatalidad que cada vez se percibe más claramente en la vida de Leverkühn. Pero esa misma serie también manifiesta de forma inequívoca la racionalización absoluta del material sonoro como símbolo de una «organización racional total».

Frente al planteo de esta problemática, Zeitblom y su amigo comentan:

> [Zeitblom:] —Es una idea impresionante y que justifica el nombre de organización racional. Una extraordinaria unidad, la exactitud y la fatalidad de un sistema astronómico podrían conseguirse por este procedimiento. Pero me parece a mí que estas sucesiones de intervalos, por grande que fuera su variedad rítmica, acabarían por provocar inevitablemente la atrofia y el estancamiento de la música [...] ¿[...] tienes esperanza de que todo esto sea oído?
>
> [Leverkühn:] —¿Oír? [...] Si por «oír» entiendes la exacta aprehensión de todos y cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada. (Mann, 2006, pp. 273-74)[15]

[15] «—Ein frappierender Gedanke, sagte ich. – Rationale Durchorganisation dür-

En las palabras del músico, subyacen escondidas las ideas que constituyen el mandato burgués que Weber supiera analizar con maestría: la vocación protestante llama al hombre a construir el camino propio que le demuestre su destino de salvación. Efectivamente, que «se escuche el orden», que la música devenga cosmos sonoro completamente intelectualizado implicaría un reencantamiento del material carente de sentido a causa de la caída de los dioses.

Sin embargo, lo llamativo y decididamente ambiguo de la situación para la música, en particular, y la humanidad, en general, es que la alquimia exacta del dodecafonismo y la búsqueda de una esperanza más allá de toda desesperación desembocan en la oscuridad laberíntica de un pacto con las fuerzas del mal. Precisamente, el hombre del mundo en decadencia se encuentra plenamente afirmado en esta contradicción aparente. A instancias de la lectura de Adorno, Thomas Mann afirma:

> ... el tratado [se refiere a *Filosofía de la Nueva Música* de T. W. Adorno] hace también, sin embargo, una clarividente y profunda crítica a su sistema [el dodecafonismo de Schönberg], al exponer [...] la fatalidad que hace que el esclarecimiento objetivamente necesario y constructivo de la música, debido a razones igualmente objetivas, pasando por encima de la cabeza del artista, por así decirlo, repercuta en lo sombrío y mitológico. (1976, p. 37).

Con lo dicho, observamos que los elementos que asoman en una falsa oposición son: primero, el intelectualismo del sistema musical con el que se desea clarificar constructivamente el mundo y, segundo, la *remitologización* bárbara consecuente a aquel obrar humano

fe man das schon nennen. Eine außerordentliche Geschlossenheit und Stimmigkeit, eine Art von astronomischer Gesetzmäßigkeit und Richtigkeit wäre damit gewonnen. Aber, wenn ich's mir vorstelle, – das unveränderte Abspielen einer solchen Intervallreihe, wenn auch noch so wechselnd gesetzt und rhythmisiert, Würde wohl unvermeidlich eine arge Verdürftigung und Stagnation der Musik erzeugen [...] hast du Hoffnung, daß man das alles auch hören wird?
—Hören? Erwiderte er. – [...] Wenn du unter, Hören' die genaue Realisierung der Mittel im Einzelnen verstehst, durch die höchste und stregste Ordnung, eine sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung und Gesetzlichkeit zustande kommt, nein, so wird man's nicht hören. Aber diese Ordnung wird oder würde man hören, und ihre Wahrnehmung würde eien ungekannte ästhetische Genugtuung gewähren» (Mann, 1947, pp. 298-300).

como amenaza siempre latente de una vuelta a las fuerzas elementales y oscuras de la naturaleza y el espíritu que, acaso, sean más peligrosas que el estado anterior.

En esta brecha, está parado Adrián Leverkühn testimoniando el ocaso del mundo y del hombre, afirmándose en la paradoja insolvente del entendimiento perfecto entre aquellos dos factores. En este contexto, debe entenderse la afirmación hecha en la Dialéctica del Iluminismo: «[e]n el mundo iluminado la mitología ha atravesado y traspasado lo profano. La realidad completamente depurada de demonios y de sus últimos brotes conceptuales, asume, en su naturaleza esclarecida, el carácter numinoso que la prehistoria asignaba a los demonios» (Adorno y Horkheimer, 2002, p. 35).

Pues bien, Dr. Faustus acometía la vasta tarea de manifestar este concepto de forma literaria.

En este esfuerzo, debemos contextualizar la segunda cuestión: la imbricación entre amor, vida y muerte que se manifiestan en el pacto diabólico, eje medular del desarrollo teórico de la novela.

## El pacto y la muerte engendran vida

No podemos detenernos aquí en los dos mojones que constituyen el preámbulo más directo en términos teóricos hacia el pacto definitivo protagonizado por Leverkühn y Mefisto. Son dos composiciones que manifiestan el posible valor de lo negativo en su establecimiento en y sobre la afirmación precedente. En primer lugar, Adrián Leverkühn versionó musicalmente unos poemas de William Blake y trabajaba intensamente en una ópera inspirada en la obra *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare cuando, en Palestrina, lo sorprendió el hálito helado del tentador.

Los poemas de Blake hablan de la desesperanza que subyace en la naturaleza caída a la que se le ha negado o quitado la gracia. También nos acercan al filo de una muerte diversa de la desaparición física en la que son difusos los límites entre esa muerte y la vida, puesto que se proclama otra forma de vivir o se advierte sobre otros caminos para morir. Aquí, el hombre se encuentra parado frente al horizonte de una existencia que se desprende de los paradigmas culturales y racionalistas de la burguesía moderna.

Por otra parte, *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare remite a la prohibición del amor que le es impuesta al Fausto contemporáneo[16]. Ella, en la vida de nuestro músico, refleja con descarnado realismo el estado de sequedad espiritual al que se somete tanto el hombre como la cultura contemporánea y que, sin embargo, se erige como única alternativa para continuar la vida y el arte. A partir de la prohibición, se transfigura la aridez en posibilidad de maduración; declara la frialdad absoluta capaz de dar a luz al arte y a otro hombre por medio de una saturación del racionalismo que se anula a sí mismo con ella.

A Leverkühn se le prohíbe amar, para lo cual se lo esposa premonitoriamente al amor envenenado de Esmeralda. Sin embargo, algún remanente de la afirmación de su propia subjetividad[17] moverá a Adrián a intentar amar, y el destino se le volverá en contra con la mayor de las crueldades. Esto se concretará al fallar en la propuesta de matrimonio con su amiga Marie Godeau. Además, mantendrá un curioso vínculo con una misteriosa mecenas, la Sra. Von Tolna, quien lo apoyará y amará a la distancia hasta su triste final sin acercarse ni revelar su rostro; y finalmente, verá cómo enferma y muere de meningitis su último refugio en este mundo: su pequeño sobrino Nepomuk.

Pues bien, así están las cosas cuando llega el momento central del pacto con el tentador. La relación entre Leverkühn y Mefisto es presentada de un modo lo suficientemente ambiguo como para manifestar cierto estado de ensoñación o subjetivismo que linda con lo estrictamente objetivo. La charla con el diablo, ¿es una invención de la enfebrecida mente de Leverkühn? ¿Son las voces y las figuras que el tentador asume realmente tales o son más bien espejismos de su acomplejada alma? Como la sugestiva mariposa nocturna, también aquí asoma el tornasol de una realidad múltiple y desacomodada a los sentidos y a la razón humana.

---

[16] Trabajos de amor perdidos trata sobre un curioso pacto entre los caballeros reales de una corte, quienes se han propuesto privarse del amor y las distracciones para avanzar en el conocimiento de las ciencias. El resultado es que no pueden lograrlo, en medio de un embrollo de argumentos y vínculos, típicos de Shakespeare.

[17] Se ha dicho esto en un estilo autónomo, que mucho puede recordarnos a Kant y la glorificación de la razón del progreso.

En la conversación que mantienen ambos, el diablo convence a Adrián sobre una idea central y que consiste en que nuestro músico siempre estuvo preparado —predestinado— para este momento capital de su vida, representado por el pacto que están discutiendo. En ello no solo comprobamos la mencionada predestinación, sino también cómo se abaten sobre su talento y sus fuerzas los más llamativos designios religiosos y culturales. De esto son testigos su ironía mordaz, los antecedentes familiares ya comentados, el gusto por el esoterismo musical que se combina con la melancolía romántica, la búsqueda teológica y su resolución artística.

Una de las tesis centrales de Mann al respecto consiste en demostrar cómo lo espiritual necesariamente está atravesado por la materialidad de la vida biológica. No pueden escindirse estas dos dimensiones en la especulación antropológica. Sobre este punto, el tentador le comenta a Adrián por qué no se interesó en Spengler, un conocido de su círculo de Münich, dice Mefistófeles:

> No es el tipo de que podamos servirnos para nada sensacional. [...] No hubo nunca iluminación [en el personaje Spengler], elevación, entusiasmo, porque nunca hubo en ello nada de cerebral. ¿Comprendes? Los diminutos nunca se preocuparon en este caso de lo noble, de lo superior. Es evidente que no se sintieron atraídos. No se produjo la metástasis en lo metafísico, lo meta-venéreo, lo meta-infeccioso. (Mann, 2006, pp. 328-29)[18]

Aquí, la transvaloración en la negatividad que venimos investigando se manifiesta por partida doble, puesto que no solo rescata la pulsión del vitalismo frente al tradicional espiritualismo de un racionalismo descarnado, como puede ser el de la filosofía moderna en general, sino que también se insiste en el valor «afirmativo» de la enfermedad. El trasfondo de esta cuestión, además, ya se encuentra sostenido por la firma del pacto que consiste en el intercambio certero de valores espirituales y materiales: el alma a cambio de la

[18] «Das ist kein Pythone, an dem wir sensationelle Taten vollbringen. [...] das war nie eine Illumination, Erhöhung und Begeisterung, denn es war nicht gehirnlich, nicht zerebral, verstehst du, – unsere Kleinen kümmerten sich da ums Edle, Obere nicht, es hatte offenbar keine Verführung für sie, es kam nicht zur Metastasierung ins Metaphysische, Metavenerische, Metainfektiose [...]» (Mann, 1947, pp. 359-360).

música revolucionaria, la vida a expensas de una sífilis «inspiradora» en la desestructuración neuronal que produce, el sacrificio de una vida personal a instancias de una entrega sacrificial en la denuncia de un ocaso cultural y humano.

El futuro de Leverkühn, en palabras del tentador, no va a ser como el de Spengler. En él sí hay sustrato para que la metafísica y la infección no se rehúyan. El genio fáustico difundirá en esta contradicción —que Mann sabe presentar en el contexto de una perturbadora amabilidad— la respuesta a su tiempo: ya no es más posible la ascesis burguesa de los valores puros y racionales (por ejemplo, del kantismo), sino que la novedad radica en una moral discutible, inmoral (¿nietzscheana?) del profesional que se revoluciona y se entrega sacerdotalmente a las fuerzas del instinto para rescatar la vida de la frialdad de la propia razón[19].

Plásticamente, el círculo de amigos del que hicimos referencia se topa con este desafío, pero la gran mayoría de sus integrantes saben diagnosticar y, a la vez, contemporizar cínicamente con los tiempos oscuros que se avecinan, en otra metáfora que muy bien podría simbolizar la atmósfera cultural inmediatamente anterior al advenimiento del nazismo. Solo nuestro artista, en el silencio de sus escasas participaciones, en su reclusión rural y la soledad de la incomprensión, elevará con su vida una nueva y misteriosa forma de reclamo[20].

Leverkühn sintetizará su misión que es su tesis músico-filosófica: la integración de la intelectualidad con la barbarie. Esta constituye una expresión necesaria de su época, y él —como artista, haciéndo-

[19] Citamos a Nietzsche en *La genealogía de la moral*: «Durante demasiado tiempo el hombre ha contemplado "con malos ojos" sus inclinaciones naturales [...]. Sería posible *en sí un intento contrario*» —¿pero quién es lo bastante fuerte para ello—, a saber, el intento de hermanar con la mala conciencia las inclinaciones innaturales, todas esas aspiraciones hacia el más allá, hacia lo contrario a los sentidos, lo contrario a los instintos, lo contrario a la naturaleza, lo contrario al animal, en una palabra, los ideales que hasta ahora han existido, todos los cuales son ideales hostiles a la vida, ideales calumniadores del mundo» (2013, pp. 137-138).

[20] Como Beethoven, que, en la soledad silenciosa de su sordera, se animó a desarticular los cánones musicales de su época.

se eco de tal situación— esboza una superación a partir de la creatividad surgida del tratamiento de esos materiales.

Pero esta superación implica la aceptación hasta el final de las consecuencias que la época depara, por lo cual podríamos hablar de una superación «melancólica» y romántica. Es necesario atravesar el mar de dificultades y confusiones antropológicas y político-culturales del momento para lograr una posible apertura al incierto porvenir que con dramatismo sabe retratar Zeitblom al referir las tendencias totalitarias del círculo de intelectuales de Münich. Allí se glorificaba la fuerza por encima de la verdad y se manifestaba la integración de lo nuevo y lo viejo, de la compleja mistura entre la reacción y el conservadurismo:

> Se trataba de un mundo nuevo y viejo a la vez [...] en el cual los valores ligados a la noción de individuo, es decir, la verdad, la libertad, el derecho, la razón, no eran reconocidos ni tenían virtualidad ninguna —o, dicho en otra forma—, habían adquirido un significado diverso del que tuvieran en los últimos siglos, habían perdido su palidez teórica para entrar en vigorosa y sanguínea relación con la soberana violencia [...] restaurando el sistema teocrático medieval o —lo mismo da— creando un sistema equivalente [...] estimaban como de «enorme importancia» ciertas llamadas conquistas culturales en aras de una simplificación que los tiempos imponían y que en el fondo no era otra cosa que una restauración intencionada de la barbarie. (Mann, 2006, pp. 511-513)[21]

[21] «Es war eine alt-neue, eine revolutinär rückslägige Welt, in welcher die an die Idee des Individuums gebundenen Werte, sagen wir also: Wahrheit, Freiheit, Recht, Vernunft, völlig entkräftet und verworfen warenoder doch einen von dem der letzten Jahrhunderte ganz verschiedenen Sinn angenommen haten, indem sie nämlich der bleichen Theorie entrissen und blutvoll relaiviert, auf die weit höhere Instanz der Gewalt [...], daß es der neuigkeitsvollen Rückversetzung der Menschheit in theokratisch mittelalterliche Zustände und Bedingungen gleichkam [...] Sie haben sich mehr die Miene distanzierter Beobachter, und als "enorm wischtisch" faßten sie die allgemeine und schon deutlich hervortretende Bereitschaft ins Auge, sogennante kulturelle Errungenschaften kurzerhand fallen zu lassen, um einer als notwendig und zeitgegeben empfundenen Vereinfachung willen, die man, wenn man wollte, als intentionell Re-Barbarisierung bezeichnen konnte» (Mann, 1947, pp. 563 y 565).

El reflejo de esta realidad sociopolítica se encuentra en la indescifrable e «inescuchable» música de nuestro protagonista. Cuando sus amigos se marchen espantados de la pequeña *avant-premier* que Leverkühn ofrezca en el momento en que colapsarán sus energías, no harán otra cosa que reaccionar de modo hipócrita frente a lo que intelectualmente tantas veces pergeñaron en sus tertulias. En ellas, además del enaltecimiento de la fuerza que hemos referido, se proyecta el materialismo lingüístico como nuevo camino pedagógico y se confunde la restauración con las proclamas en contra del individuo. El arte de Adrián con su barbarismo intelectual, disarmónico y técnicamente simplista, les muestra que el nacimiento del monstruo es posible. En estas circunstancias, encuentran eco las palabras de Nietzsche: «[...] la parcial inutilización, la atrofia y la degeneración, la pérdida de sentido y conveniencia, en una palabra, la muerte, pertenecen a las condiciones del verdadero progressus» (2013, p. 113).

En este contexto, el maestro de la orquesta es el diablo, y la partitura (una partitura que dura 24 años), su pacto con Leverkühn. El espíritu de esa música está dominado por la expresión de lo negativo que, en palabras del tentador, supera la crítica y abre paso a la libertad de la irreflexión que se manifiesta biológicamente en la irrupción «iluminada» e «iluminadora» de la enfermedad. Con esta idea, respondemos a la confusión de Leverkühn sobre la posible irrealidad del diablo:

> El retroceso de la infección general quedó abandonado a sí mismo a fin de que el progreso en la región superior pudiera continuar lentamente y fuera así posible salvar años, decenios de tiempo —de hermoso tiempo nigromántico—, un reloj de arena lleno de tiempo diabólicamente genial. Cuatro años después del contagio, hoy, el foco existe en tu cerebro [...]. El hogar, el taller de los diminutos, que allí llegaron por vía líquida; el lugar de la incipiente iluminación [...]. No soy producto del foco pial en tu cabeza. Es, al contrario, gracias a ese foco que tú *estás en condiciones de percibirme*... (Mann, 2006, p. 331)[22]

[22] «*... der Rückgang der Allgemeindurchdringung war sich selbst zu überlassen, damit die Progredienz dort oben hübsch langsam vonstattenging, damit dir Jahre, Jahrzehnte schöner, nigromantischer Zeit salviert wären, ein ganzes Stundglas voll genialer Teufelzeit. Eng und klein und fein umschrieben ist heute, vier Jahre nachdem du dirs geholt, das Plätzchen da oben bei dir, —aber es ist vorhanden— der Herd, das Arbeitsstübchen der Kleinen, die auf dem Liquorwege [...] die Stelle der*

A fuerza de ser repetitivos, insistimos en que nuestro protagonista asume el rol sacrificial de ser el portavoz dolido de los tiempos que le tocan vivir, que clausura su tiempo sin por ello negar la posibilidad de la apertura a otro nuevo. Acaso aquí vengan bien las palabras de Benjamin sobre el Barroco cuando comenta que este «... se sepulta por entero en el desconsuelo de la constitución terrenal. De conocer una redención ésta radica más en la sima de estas mismas fatalidades que en la consumación de un plan divino de salvación» (2012, p. 117).

Hacia ese final se conduce nuestro héroe para cumplir con su destino[23]. Y la sintonía fina en la que se encuentran reunidos nuestro músico con su círculo social por medio de ciertos canales subterráneos es la *remitologización* de la barbarie. Lo testimoniaba el propio Mann cuando escribe aquello del «mundo nuevo y viejo a la vez», del espíritu musical que en el viraje hacia la polifonía «reconquista la barbarie» (Mann, 2006, p. 392)[24]. Precisamente Zeitblom proclama que pudo comprobar en su amigo «hasta qué punto el más exaltado intelectualismo está próximo a la animalidad, a los desnudos impulsos» (Mann, 2006, p. 213)[25]. Y el tentador no hace más que radicar en estas circunstancias la salvación del mismo arte cuando proclama un *excursus* sobre la problemática. Su donación consiste en ofrecer la libertad sobre las ataduras de lo canónico para encontrar la glorificación en la reedición de lo primitivo, en una nueva síntesis músico-cultural que, acaso, también sea una nueva cosmovisión para la humanidad.

---

*inzipienten Illuminierung [...] Ich bin nicht das Erzeugnis deines pialen Herdes drt oben, sondern der Herd befähigt dich...»* (Mann, 1947, pp. 362-363). (Subrayado en el original).

[23] Desde su juventud, también Beethoven incluyó como uno de los ejes temáticos de su música la muerte del héroe. Por ej. está presente en *Cantata fúnebre a la muerte de (l Emperador) Joseph II (1790); Sonata para piano n.º 12, Op. 26 (Marcha fúnebre por la muerte de un héroe) de 1800-01; la Sinfonía n.º 3 Heroica (1803-04) o el oratorio Cristo en el monte de los Olivos, Op. 85 (1802-03).*

[24] «[...] wo er doch gerade eine Akquisition der Barbarei gewesen sei» (Mann, 1947, p. 430).

[25] «[...] daß die stolzeste Geistigkeit dem Tierischen, dem nackten Triebe am allerumvermitteltsten gegenübersteht, ihm am allerschnödesten preisgegeben ist» (Mann, 1947, p. 229).

Sin embargo, este plan no está exento del peligro de la esterilidad. Allí concentra la importancia del pacto el diablo, puesto que su oferta representa la pócima que posibilita superar el desafío. En la ruptura de la tonalidad a manos de lo arcaico, se busca encontrar por caminos alternativos el puente que sane el quiebre de la relación entre la obra de arte y la verdad (Mann, 2006, p. 337)[26].

Las fuerzas así liberadas —energías vitales— encontrarán su cauce en el poder de la razón humana que subsumirá bajo sus estructuras, desde el obrar de la técnica, todo el poder de aquellas hasta que ellas mismas conformen desde su materialidad la forma única, quizá utópica, de un nuevo arte y una nueva vida (Mann, 2006, p. 338)[27].

[26] Dice el diablo: «El arte mismo de componer se ha hecho demasiado difícil, desesperadamente difícil. El trabajo resulta imposible cuando obra y verdad no se compadecen, no se soportan mutuamente. Pero así es, mi amigo: la obra maestra, la composición conforme a su propia ley, pertenece al arte tradicional. l arte emancipado la niega [...]. El canon dice lo falso, lo que el uso ha convertido en clisé» (Mann, 2006). «... Das componieren selbst ist zu schwer geworden, verzweifelt schwer. Wo werk sich nicht mehr mit Echtheit verträgt, wie will einer arbeiten? Aber so steht es, mein Freund, das Meisterwerk, das in sich ruhende Gebilde, gehört der traditionellen Kunst an, die emanzipierte verneint es [...]. Was falsch, was verbrauchtes Cliché geworden, der Kanon bestimmt es» *(Mann,* 1947, pp. 369-370).

[27] Por eso el tentador continúa su disertación hablando de la irrupción de la técnica en la música: «Todo depende del horizonte técnico. El acorde de séptima disminuida es apropiado y altamente expresivo al principio del opus 111. Puede decirse que corresponde al nivel técnico general de Beethoven, a la tensión entre la consonancia y la más extrema disonancia que le era posible a él realizar [...]. El nivel de la técnica surge como problema a cada uno de los compases que él se atreve a imaginar. A cada momento la técnica exige ser tenida íntegramente en cuenta y recibir a sus exigencias la única respuesta adecuada. Llega el momento en que las composiciones del artista no son más que respuestas a estas exigencias, soluciones a artificiosos problemas técnicos» (Mann, 2006). «Auf den technischen Horizont kommt alles an. Der verminderte Seotimakkord ist richtig und voller Ausdruck am Anfang von opus 111. Er entsoricht Beethovens technischem Gesamtniveau, nicht wahr?, der Spannung zwischen der äußersten ihm möglichen Dissonanz und der Konsonanz [...]. In jedem Takt den einer zu denken wagt, präsentiert der Stand der Technik sich ihm als Problem. Jeden Augenblick verlangt die Technik als ganze von ihm, daß er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort, die sie in jedem Augenblick zuläßt. Es kommt dahin, daß seine Kompositionen nichts mehr als solche Antworten sind, nur noch die Auflösung technischer Vexierbilder» (Mann, 1947, pp. 370-371).
Nótense también otras dos cuestiones: primero, el detalle de Mann de poner

La barbarie musical es el paso, tal vez, necesario porque en ella se cifra el reencuentro de los extremos que aquejan tanto la vida del músico como la de su época. Por un lado, los orígenes de su misteriosa música primitiva recuperan los tiempos artísticos previos a la modernidad, evocados por la polifonía y el espíritu de Palestrina; en tanto que, por otra parte, esas mismas raíces vienen a clausurar a la modernidad que dieron nacimiento, sellando su destino con la declaración de lo inentendible.

En este sentido, la función propia del tentador, lejos de ser enemiga de la religión, precisamente la favorece de forma paradójica. En la metáfora de la novela, no es el diablo el enemigo de Dios, sino la razón ilustrada, la cual, con su idilio secular, alejó al hombre de Dios y lo desbarrancó por el terraplén de la soberbia de una autonomía también bárbara[28]. Dice Bayón al respecto:

> El Mefistófeles de *Dr. Faustus* parece saber que el hecho de que la cultura se desprendiera a lo largo del Renacimiento del culto religioso para hacer de sí misma un culto, y transformarse así en una optimista y desencantada aventura burguesa de salvación, supuso el primer paso en el camino de retorno a la barbarie. Un camino al que el siglo xx da cumplido término. Este retorno se sustancia en el establecimiento de unas nuevas relaciones entre el bien y el mal. (2004, p. 184)

Lo dice Mefistófeles cuando refiere a Adrián «lo que podrá hacer» con los frutos artísticos del pacto:

---

en boca del diablo la obra de Beethoven que serviría a modo propedéutico para iniciar a Leverkühn en el camino de la atonalidad y le fuera oportunamente presentada por el maestro Kretzschmar. Esta cuestión la retomaremos en el capítulo dedicado a la música. Segundo, en este pasaje como en la referencia anterior, son inevitables las reminiscencias al proyecto ilustrado de Kant, que exhorta a la razón humana a liberarse de las tutelas, así como también al aporte de Adorno en esta obra y su esbozo superador en la materialidad. También podríamos incluir aquí el célebre concepto *frankfurtiano de los desvíos del proyecto ilustrado*.

[28] Es inevitable encontrarnos también aquí con otra referencia a Kant. Como veremos en el capítulo dedicado específicamente a la música, el esquematismo kantiano y rígido de la música tardía de Leverkühn paradójicamente viene a fundamentar la denuncia contra las consecuencias de la razón ilustrada que el propio pensador de Köningsberg enalteciera.

> Dominarás también el tiempo mismo, la época de la cultura y la cultura de la época, con su culto. Te recrearás en una doble barbarie, posterior al humanismo y los refinamientos burgueses. ¡Puedes creerme! La barbarie está más cerca de la teología que una cultura desprendida del culto, para la cual la religión no es más cultura, humanidad, en lugar de ser exceso, paradoja, pasión mística, aventura anti-burguesa. No te maravillará, pues, que el diablo te hable de cosas de la religión. ¡Voto al firmamento! ¿Quién podría hacerlo sino yo? ¿Los teólogos liberales? Difícilmente. Yo soy el único conservador de lo religioso [...] Lo religioso es cosa mía y no de la cultura burguesa. Esto es evidente. Desde que la cultura se desprendió del culto para hacer de sí misma un culto, no es en realidad, otra cosa que un despojo, y cinco siglos han bastado para que el mundo se fatigara de ella hasta la saciedad... (Mann, 2006, pp. 343-44)[29]

Separación de la cultura respecto del culto, respecto de Dios. Desarraigo secular. Nostalgia de la divinidad. El diablo, en la paradoja de su tiempo y de la vivencia religiosa, es el que le recuerda al hombre de los poderes que sobre él se yerguen y testimonian su actualidad, que consiste en el encontrarse arrojado del bien, privado de la Providencia entendida con la claridad del clasicismo.

La «guardia teológica» del tentador acaso se erija como queja de la malversación de la razón ilustrada y busca recuperar sus fueros sobrenaturales alterando la ética del sujeto autónomo que nació en aquellos tiempos en los que también se originó la burguesía liberal

[29] «Daß du die lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen wirst, -die Zeit selber, die Kulturepoche, will sagen, die Epoche der Kultur und ihres Kultus wirst du durchbrechen und dich der Barbarei erdreisten, die's zweimal ist, weil sie nach der Humanität, nach der erdenklichsten Wurzelbehandlung und burgeurlichen Verfeinerung kommt. Glaube mir! Sogar auf Theologie versteht sie sich besserm als eine vom Kultus abgefallene Kultur, die auch im Religiösen nur eben Kultur sah, nur Humanität, nicht den Exzeß, das Paradox, die mystische Leidenschaft, die völlig unbürgerliche Aventüre. Ich hoffe doch, du wunderst dich nicht, daß dir Sankt Velten vom Religiösen spricht? PotzStern! Wer anders, möcht ich wissen, soll dir wohl heute davon sprenchen? Der liberale Theolog donch nicht? Bin ich doch nachgerade der Einzige, der's konserviert! [...] Das Religiöse ist so gewiß mein Fach, wie es kein Fach der bürgerlichen Kultur ist. Seit die Kultur vom Kultus abgefalen ist und aus sich selber einen gemacht hat, ist sie denn auch nichts anderes mehr, als ein Abfall, und alle Welt ist ihrer nach bloßen fünfhundert Jahren so müd und satt [...]» (Mann, 1947, pp. 376-377).

con idénticas raíces. De esta manera, pactar es asumir la radical tergiversación de aceptar el mal como camino desesperado al bien o, lo que es lo mismo, buscar el bien y crear el mal para ello. Con este fin, Leverkühn resulta ser una suerte de sacerdote o monje cuya religión es la música —lugar típicamente *manniano*— disfrazado de hechicero conjurador de espíritus.

A propósito de ello, encontramos en la música y en el estilo de Beethoven un precedente significativo:

> Una característica original de la *Sinfonía Heroica y sus sucesoras heroicas* es la incorporación musical de la muerte, la destrucción, la ansiedad y la agresión, como sentimientos de terror que exigen ser trascendidos en el marco de la propia obra de muerte. Y precisamente esta intromisión de la energía hostil, que suscita la posibilidad de la pérdida, es lo que determinará el mérito de las afirmaciones. (Solomon, 1985, pp. 242-43)[30]

Creemos encontrarnos aquí nuestro nodo temático. El resguardo que el bien y la vida hallan en lo no dicho o en lo rechazado, en la oscuridad de los repliegues donde no llega la «luz» de la omnipotente razón ilustrada y operativa, tal como señalábamos más arriba.

Viene en nuestro auxilio el pensamiento de Adorno en alguna de sus directrices fundamentales: primeramente, el conocido comienzo de su disertación como docente universitario cuando proclama la imposibilidad de su tiempo para considerar al ser que pueda comprenderse desde una perspectiva de totalidad y sí hacerlo desde los vestigios que la realidad nos muestra (1194, p. 73). En segundo lugar, el aporte invalorable de *Minima Moralia,* obra hermana de la *Dialéctica de la Ilustración* y de *Dr. Faustus*, que el pensador de Fráncfort redactaba en aquellos mismos años. En este escrito, Adorno se preocupa en pensar cómo el hombre es alejado de la vida verdadera por los velos ilusorios de la maquinaria del consumo, nueva forma de dominación ideológica por parte de la razón omniabarcadora.

[30] Incluso, en el mismo sentido, se puede pensar la confluencia del arte de Beethoven con su indisposición física, entendida aquí como negatividad que propende a la afirmación. Dice Solomon que «... la crisis de Beethoven y su extraordinaria capacidad creadora estaban más o menos relacionadas, e incluso que la primera puede haber sido la precondición necesaria de la última» (Solomon, 1985, p. 150).

Estos poderes son los que le pretenden hacer creer al hombre contemporáneo que la vida ha desaparecido, que la vida ya no vive solo porque se le ha quitado la espontaneidad. Consecuencia de esta postura es el observar la vida misma para reencontrarnos con la vida recta. Hay identidad entre vida y vida recta porque la primera, al estar subyugada por aquellos poderes, ha quedado dañada y postergada en función de los intereses del racionalismo estructural, que se ha elevado a una especie de «segunda naturaleza», si cabe el término. De ahí el subtítulo de la obra Reflexiones desde la vida dañada y el comentario a su madre en una carta acerca de que la condición para ser individuo es estar precisamente dañado (Adorno, 2006a, p. 130)[31].

Es así como, si queremos rastrear las huellas de la vida verdadera, tendrá que ser en la negatividad aquí presentada en el daño infligido al individuo. Sentencia el autor: «[q]uien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas» (Adorno, 2006a, p. 17).

Recién mencionábamos la pérdida de la espontaneidad de la vida. El desafío planteado por Adorno y —creemos— compartido por Mann consistirá en recuperar dicha espontaneidad porque sin ella el arribo de lo nuevo es impensable. Dice el diablo a Leverkühn sobre las posibilidades de la música: «[…] únicamente está permitida la expresión auténtica y directa del dolor en su momento real al margen, de toda ficción y de todo juego. Su impotencia, su indigencia son tales que no es posible ya tratar de disimularlas» (Mann, 2006, p. 340)[32].

Entonces, ¿cómo se conjugan la muerte y la vida en la novela? ¿Cómo se alternan los anhelos y las desesperanzas del hombre con-

[31] Adorno le comenta a su madre acerca de su perro muerto, al que había querido profundamente: «[…] fue atropellado por un auto y murió por una hemorragia interna […] Estaba dañado y eso había hecho del animal un individuo» (Adorno, 2006a, p. 130).

[32] «[…] Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick. Seine Ohnmacht und Not sind so angewachsen, daß kein scheinhaftes Spiel damit mehr erlaubt ist» (Mann, 1947, p. 372).

temporáneo en el contexto de un mundo que se acaba? ¿Cómo eleva su voz el artista para pensar todo ello?

La búsqueda se orienta a pensar la posibilidad de un nuevo mundo y un nuevo hombre en el preciso instante en el que se está derrumbando el proyecto inconcluso de la modernidad[33]. Esto es lo que evidencia la música hiperracionalizada pues les da prioridad a las estructuras para saturar a la música misma y liberar su contenido. La posibilidad de una música de estas características es el fruto del pacto. Es la música «inentendible» de la disonancia que muy bien puede compararse con la filosofía estética o metafórica de Nietzsche, y más directamente —como es sabido— con el dodecafonismo de Schönberg. No en vano el tentador le menciona a nuestro Fausto que «el artista es el hermano del criminal y del loco» y que «no hacemos más que desatar, dejar en libertad» (Mann, 2006, p. 334)[34]. Se trata de desestructurar toda formalidad anquilosante.

Así, la liberación propuesta se orienta hacia el arcaísmo que el mismo diablo representa como ejemplar de una modernidad tardía superada cuya existencia no necesita una demostración teológica nueva sino la aceptación de una realidad que se supera dialécticamente con su misma oclusión. La libertad necesaria para el cambio proclamado se encuentra más allá de la falta de libertad del estado actual y se accede a ella desde la experiencia de esta última.

En esta perspectiva dialéctica, la vida se concreta desde el abismo del no ser que el tentador ofrece en el pacto, en el que se encuentra demostrada la existencia de aquel con toda la contundencia de la que puede disponer. Su existencia absorbe y subsume la objetividad de la razón en el imperio del sentimiento (léase «imperio» como voluntad de poder), en la tensión de un intimismo emocional que mucho nos recuerda al inmoralismo nietzscheano tan estudiado por el propio Mann. Dice Mefisto:

> Quiero decir que una mentira que estimula la energía creadora puede fácilmente resistir la comparación con cualquier verdad honesta

[33] Acaso el proyecto moderno no se halle incompleto, sino que encuentre su conclusión en este derrumbe. Estas cuestiones exigirían un estudio que evidentemente excede estas páginas.

[34] «[…] Der Küntsler ist der Bruder des Verbrechers und des Tollen verstehen lernte […] Wir entbinden nur und setzen frei» (Mann, 1947, p. 366).

> y esterilizadora. Y añado que la enfermedad creadora, dispensadora del genio, la enfermedad que, montada en su cabalgadura, absorbe los obstáculos y, en atrevido galope, salta de un borde a otro los barrancos, es mil veces más agradable a la vida que una salud que va arrastrando los pies. Hay quien afirma que de los enfermos sólo pueden venir dolencias. Nunca oí mayor estupidez. La vida no es melindrosa y de la moral lo ignora, todo. La vida se apodera del producto de la enfermedad, lo engulle, lo digiere y esto basta para convertir la dolencia en salud. Ante el hecho de la eficacia vital, las diferencias entre salud y enfermedad desaparecen. Un rebaño, una generación de hombres fundamentalmente sanos a partir de su concepción, se apoya en la obra del genio enfermo, de la genialidad enfermiza, le rinde homenaje, la admira, la exalta, la arrastra consigo, se confunde con ella y la lega a la cultura... (Mann, 2006, pp. 342-43)[35]

Se halla este pasaje un instante antes que Leverkühn escuche las posibilidades que le brindará el pacto en cuanto a tiempo, efervescencia y creatividad arrolladora. Vida y enfermedad se confunden, se mezclan y se tamizan; se guarecen mutuamente en la indistinción de una salud dudosa pero eficaz. La plenitud se encuentra en la expresión de una vida —aunque posiblemente enferma— más plena que los poderes estructurales de la razón que bosqueja reglas sobre el bien y el mal.

Y aunque el propio Mann tome cierta distancia de este pensamiento (1986, p. 147)[36], no puede menos de estar presente en la

[35] «... Das will ich meinen, daß eine Unwarheit von kraftsteigernder Beschaffenheit es aufnimmt mit jeder unersprießlich tugendhaften Wahrheit. Und ich will's meinen, daß schöpferische, Genie spendende Krankheit, die hoch zu Roß die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen sprengt, tausendmal dem Leben lieber ist, als die zu Fuße latschende Gesundheit. Nie hab ich etwas Dümmeres gehört, als daß von Kranken nur Krankes kommen könne. Das Leben ist nicht heikel und von Morla weiß es einen Dreck. Es ergreift das kühne Krankheitserzeugnis, verspeist, verdaut es, und wie es sich seiner nur annimmt, so ist's Gesundheit. Vor dem Faktum der Lebenswirksamkeit, mein Guter, wird jeder Unterscheidt von Krankheit und Gesundheit zunichte. Eine ganze Horde und Generation empfänglich-kerngesunder Buben stürzt sich auf das Werk des kranken Genius, des von Krankheit Genialisierten, bewundert, preist, erhebt es, führt es mit sich fort, wandelt es unter sich ab, vermacht es der Kultur...» (Mann, 1947, pp. 375-376).

[36] Mann dice de Nietzsche: «Aquel eufórico enfermo se atribuye a sí mismo ese

especulación del autor como signo distintivo de su tiempo: la vida es el supremo poder del hombre, aun cuando no pueda expresarse con toda su potencia. La vida es la mayor expresión posible en el hombre en tanto que subsume bajo sus principios tanto la positividad de la salud como la negatividad —incluso, a veces, morbosa— de la enfermedad y de la muerte. Así, nuestro novelista se hace eco de la tesis *nietzscheana* de la vida como arte y, en un tono que tercia entre el reproche y la aprobación, dice sobre Nietzsche en un escrito de 1947, el mismo año de publicación de *Dr. Faustus:*

> ... se inicia aquella descripción de iluminaciones, éxtasis, elevaciones, inspiraciones, sentimientos de fuerza y de poder divinos, que Nietzsche no puede dejar de sentir como algo atávico, como algo demoníaco y regresivo, propio de estados de la humanidad «más fuertes», más cercanos a Dios, y que quedan fuera de las posibilidades psíquicas de una época racional y débil como la nuestra. Y al hacer esto Nietzsche describe «en verdad» —pero ¿qué es la verdad: la experiencia vital o la medicina?— un pernicioso estado de excitación que antecede, como un sarcasmo, al colapso paralítico. (Mann, 1986, p. 128)

Nos parece evidente la cercanía de esta idea con la obra de Fausto y más precisamente con la propuesta «salvadora» del tentador a Leverkühn. En este sentido, si algo podemos expresar, es la radical ambigüedad que se nos está ofreciendo en tanto lectores como estudiosos de esta obra. Hablamos de salvación en la tentación, de disonancia armoniosa, de vida surgida de la enfermedad, de límites difusos entre vida y muerte que abre la puerta a una nueva significación de las cosas, en definitiva, del valor «positivo» presente en la negatividad[37].

Plásticamente, estos supuestos se manifiestan en el desarrollo de la técnica en la música que le quita poder a la razón dominadora y

"bienestar", esa "plenitud de la existencia", y se dedica a proclamar que los aspectos de la vida negados hasta ahora [...] son los aspectos de ella que más merecer ser afirmados. ¡La vida por encima de todo!» (1986, p. 147).

[37] En el juego de estas ambigüedades, recordamos que Leverkühn está llamado a salvar a la vida y al arte por medio de una fértil esterilidad que desarticule el poder de una razón humana omnipotente que pretende imponérsele con todas sus fuerzas.

posiciona las ambiciones del hombre en otro plano, las iguala a los derechos que poseen tanto la obra de arte misma como la naturaleza. Y es justamente en el encuentro de esos aspectos donde se le cumple al arte la verdadera justicia, puesto que, en aquel desposeimiento de la razón autosuficiente, en aquello que la técnica logra —privar de la vida afirmada al material artístico en tanto dominación y poder—, este encuentra su verdadero lenguaje, que es el lenguaje material de la cosa[38].

El llamado que se le hace a Leverkühn, entonces, se resuelve en la superación del hastío y la decrepitud de un arte acabado que llega a esa instancia por el totalitarismo de la razón dominante. Tal superación se alcanzaría inclinando la balanza a favor de la vida, que es pasión, capaz de extraer lo diverso de lo idéntico.

Frente a esta expresión, no podemos evitar pensar en Adorno nuevamente. El juego ambiguo ampara la posibilidad de la dialéctica que este pensador inspira, por la cual hallar la identidad en lo diverso y la diversidad en lo idéntico funciona como motor dinámico del arte y la vida. Creemos que los raptos de éxtasis musical que padece Adrián de igual manera que sus ataques sifilíticos de fotofobia y migrañas lo atestiguan.

Por otra parte, siguiendo a la autora Pilar López, coincidimos en que, en esa liberación de fuerzas, se encuentra presente la vida, puesto que en ella se condensan las fuerzas tanto positivas como negativas que realzan el arte como verdadera o mayor expresión metafísica del hombre. Imposible no recordar también la influencia nietzscheana cuando afirma:

> El pacto diabólico no autoriza a establecer directamente una antítesis entre la belleza y el bien ni a calificar sin más a lo bello como moralmente perverso. Porque las calificaciones éticas se siguen moviendo dentro del terreno de la razón práctica y el arte del que aquí se trata está más allá de aquella y, en ese respecto, más allá del bien y del mal. El arte, como la vida, no hace caso de la moral. Antes bien, la supera, al suprimir las fronteras radicales que la razón establece entre el bien y el mal, entre la salud y la enfermedad. El arte es, ya

[38] En un segundo nivel de análisis, para Adorno este desarrollo es obtenido por medio de la técnica del montaje. Y esta es la que se encuentra cumplida en la metodología de Mann al escribir *Dr. Faustus*. Se puede ver en *Teoría Estética* (2002, pp. 87-89).

> lo vimos, el lenguaje propio de la vida; y la vida no solo no se opone a lo morboso, sino que lo necesita para mantenerse [...]. Del mismo modo, un arte que quiera llamarse vivo no puede limitarse a representar un mundo angélico y sin culpa, sino que tiene que asumir la negatividad y la perversión, incorporar en sí mismo todo lo que es feo por odiado, y hacerlo bello y digno de ser amado. (1992, pp. 248-49)

En este contexto, la presencia de la tentación apunta a mantener la «dosis de mal» necesaria para que tanto el hombre como el arte sigan en pie, y lo feo pueda asumir el rol de tensor dialéctico de la maduración y desarrollo de lo bello[39].

Es esperable que todo esto suene a escándalo en los oídos que de modo desprevenido escuchen al pasar las presentes consideraciones. Por ello, llamamos a no subestimar el medio en el que se afirman, el cual consiste en saltar por sobre la moral aburguesada del formalismo vacío propiciado por la razón manipuladora y confiar intuitivamente en la vida con su ritmo alternado de materia y espíritu, de naturaleza viva y muerte peligrosa, de enfermedad, de abismos orgiásticos y de aparentes contradicciones y contramarchas.

La ironía de Mann estriba en evocar el espíritu romántico que todo lo antecedente representa, en cumplir con algunas de las tesis nietzscheanas y en reírse de la pacatería mezquina de una sociedad hipócrita. Esta es la verdadera enfermedad. Este es el mal que mata y el que suprime, es el mal que categoriza lo bueno y lo prohibido, asociándolo también con lo feo. En definitiva, este es el mal que, afincándose en el optimismo hegeliano, anula lo particular del arte, del hombre, de la vida.

Es por este motivo que un arte «feo» y disonante se vuelve realidad. Él es el que manifiesta la deshumanización de una sociedad que ha olvidado sus fundamentos antropológicos. A este propósito, Adorno refiere dialécticamente que «cuanto más integradas estén

[39] Nuevamente remitimos a Adorno: «... el arte no se agota en el concepto de lo bello, sino que, para llegar a la plenitud, necesita de lo feo como negación suya [...]. La belleza es algo que ha llegado a ser por la renuncia a lo que en otro tiempo se temía, y nace, en la etapa final, de la contemplación retrospectiva de su oposición a lo feo...» (2002, pp. 69 y 71).

las obras de arte, tanto más está desintegrado en ellas el mundo del que proceden» (2002, p. 78), es decir que la presencia de una obra de arte que manifieste desintegración, disonancia y —pongamos por caso— atonalidad, evidenciará la uniformidad deforme a la que se encuentra sometida la sociedad. De ahí el rechazo de la obra de Leverkühn por parte de sus coetáneos, las muestras de pavor y el abandono de la sala al momento de su representación. El mundo socioartístico de Münich no está preparado para que la música le muestre a aquel en que se ha transformado.

Así, podemos observar que este arte propugna una desautomatización del sistema social como factor de extrañamiento y aislamiento que busca rescatar la autonomía de lo individual en la época del capitalismo tardío (Murcia Serrano, 2004, pp. 8-10). También intenta establecer la integración artística de los factores que contribuyen tanto a la unión como a la disgregación de partes y manifiestan la bravura de una naturaleza con la que el arte deberá convivir para siempre en esta alternancia y fricción (Adorno, 2002, 74-75).

El valor de ese arte nuevo termina siendo una tabla de salvación para el propio Leverkühn porque, cuando le toque vivir la imposibilidad de amar, encontrará la culminación de su carrera y su vida en el final de lo que haya de afirmativo en el arte y el mundo. El Fausto músico sabe entregarse al tentador a condición de que esa perdición sea asomo de luz para algo nuevo, en la curiosa perspectiva de una esperanza —que mantiene el propio músico— de que esta entrega a la perdición le sea reconocida como mérito para su salvación. De hecho, para Adrián, la donación será amor: «[l]o que a mí me ocurrió, y en virtud de lo cual pretendes que te estoy prometido, tiene su fuente en el amor —aun cuando por obra tuya, y con permiso de Dios, fuese un amor emponzoñado...» (Mann, 2006, p. 351)[40].

[40] «[...] Uns bist du, feine, erschaffene Creatur, versprochen und verlobt. Du darfst nicht lieben» (Mann, 1947, p. 384).
En la compulsa que aquí protagonizan los personajes, el diablo intima a Adrián a no amenazarlo con la psicología, puesto que, aun aceptando la connotación amorosa de su holocausto e incluso que dicho amor venga de Dios, al músico se le privará del amor cálido que representa la compañía entre los hombres. El relato de Thomas Mann demostrará que ambos tendrán razón y cumplirán con lo dicho: el músico se entregará amando a su manera, aspecto que sustenta el trabajo que venimos desarrollando; así también sería un equívoco plantear el

Dialéctica de dialécticas, el orgullo de su desesperación canta el Lamento final como oposición al célebre Himno alegre de la 9.ª Sinfonía de Beethoven. En la vivencia de la prohibición de amar, Leverkühn intenta mostrar desesperadamente que se impone la urgencia antropológica y estética de buscar ese amar precisamente a partir del testimonio negativo que él nos deja y por el cual se sacrifica. Consignemos aquí las lapidarias consideraciones del desengañado Adrián en esta obra: si efectivamente no hay lugar para la calidez del amor, si no hay respiros o alivios en su asumida función sacerdotal, entonces habrá que llevar adelante tal misión hasta la consumación total en la plena negatividad:

> —He descubierto *lo que no debe ser* [...]. Lo bueno y lo noble [...]. Lo que llamamos humano, a pesar de ser bueno y noble. Aquello por lo cual los hombres han luchado, se han lanzado al asalto de fortalezas inexpugnables. Aquello que los satisfechos han anunciado con júbilo. No será. No quiero que sea [...].
>
> [Y a la pregunta de Zeitblom sobre qué es lo que no quería que fuese, su amigo respondió:] —La novena sinfonía... (Mann, 2006, p. 662)[41]

Y esto es así porque Leverkühn pertenece al grupo de los que deben alejarse llorando de la hermandad de los hombres por no haber podido entablar un diálogo de amor siquiera con una sola alma[42].

---

conflicto como una antinomia entre Dios y el diablo. Por otro lado, este último abandonará a nuestro protagonista al más solitario de los infiernos en la tierra: la soledad propia y la muerte de sus afectos más cercanos. Por ello, llegamos al motivo de esta nota, que se sigue con el dolor quejumbroso del condenado, una suerte de Getsemaní personal y secular o secularizado que humanamente obliga a Leverkühn a no desear más el amor, a «prohibir» el Himno a la Alegría.

[41] «*—Ich habe gefunden,* es soll nicht sein [...] *Das Gute und Edle* [...] *was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen*....
*—Die Neunte Symphonie* ...» (Mann, 1947, pp. 725-726).

[42] Dice la célebre *Oda a la Alegría* del último movimiento de la 9.ª Sinfonía:
«... Quien haya tenido la dicha
de poder contar con un amigo,
quien haya logrado conquistar a una mujer amada,
que su júbilo se una al nuestro.
Aún aquel que pueda llamar suya

La alegría que destila el romanticismo de Schiller y Beethoven encuentra su contracara en la oscuridad también romántica del Fausto contemporáneo. Pues bien, toda esta algarabía triunfal significada en una considerable amplitud musical, el «... teosofismo mitológico alemán nutrido por Schiller, por las lecturas filosóficas [...] por sus contactos con los orientalistas y todo agitado por una voluntad heroica y revolucionaria de acción...» (Solomon, 1985, p. 383)[43]. Todo esto es, para Adrián Leverkühn, lo que no debe ser. O no debe ser más.

Acaso esto explique la ambigüedad de su persona y su música, que lleva al diablo a decir que, tras el pacto, Leverkühn no hará otra cosa que cumplir con la vida que ya lleva: la extravagancia de su temperamento explicitada en el frío de su alma y el calor fervoroso de la creación artística.

Y la inversión que esta ambigüedad manifiesta, representada por el holocausto del condenado en pos de la salvación de todos, también pide, en algún punto, la redención propia; y —aunque le sea ajena la reunión de los hombres en el abrazo de la fraternidad— en el intento de reflejar la situación de su tiempo, quizá su arte lo encamine al Cielo.

---

siquiera a un alma sobre la tierra.
Más quien ni siquiera esto haya logrado,
¡que se aleje llorando de esta hermandad!»
«Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!»
(Beethoven y Schiller, 2015).

[43] Cf. Solomon, 1985, pp. 378-385, para todo lo referido a la 9.ª Sinfonía de Beethoven.

## Bibliografía

Adorno, T. W. (1994). *Actualidad de la Filosofía*. Barcelona: Planeta-Agostini.

— (2002). *Teoría Estética*. Madrid: Nacional.

— (2006a). *Cartas a los padres (1939-1951)*. Buenos Aires: Paidós.

— (2006b). *Obra Completa*. (Vol. 4: Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada). (J. Chamorro, trad.). Madrid: Akal.

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2002). *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid: Nacional.

Bayón, F. (2004) *La prohibición del amor. Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*. Barcelona: Anthropos.

Benjamin, W. (2012) *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.

Beethoven, L. Van y Schiller, F. (2015). *Oda a la alegría*. Recuperado de http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/LvBeethoven-HimnoEuropeo-OdaALaAlegria.html

Krakauer, S. (2008) *La revolución de la clase media (en La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I.)*. Barcelona: Gedisa.

López de Santa María, P. (1992). Razón y vida en el Dr. Faustus de Thomas Mann. *Thémata*, n.º 9.

Mann, T. (1947). *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsezters Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.

— (1976). *Los Orígenes del Dr. Faustus. La novela de una novela*. España: Alianza.

— (1986). *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia (en Schopenhauer,* Nietzsche, Freud). España: Plaza & Janés.

— (2006). *Doktor Faustus*. (E. Xammar, trad.). (5.ª reimp.). Barcelona: Edhasa.

Murcia Serrano, I. (2004). Irracionalismo, negatividad y música en el Dr. Faustus de Thomas Mann *[en línea]. Fedro*, n.º 1, 1-30. Disponible en http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n1/murcia.pdf.

Nietzsche, F. (2002) *Así habló Zarathustra*. España: RBA.

— (2013). *La genealogía de la moral.* España: Alianza.

Océano (2010). *Diccionario Deutsch-Spanisch*. Barcelona, España: Océano.

Solomon, M. (1985). *Beethoven.* México: Vergara.