

IRRACIONALISMO, NEGATIVIDAD Y MÚSICA EN EL *DOCTOR FAUSTUS* DE THOMAS MANN

Inmaculada Murcia Serrano

*“Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l’Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !
Fais que mon âme un jour, sous a’Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l’heure où sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s’épandront ! »*
(Charles Baudelaire, « Les litanies de Satan », *Les fleurs du mal.*)

I. Introducción

En buena parte de la tradición estética occidental, la música ha sido considerada como un don artístico, sobrehumano, mágico, lindante con lo demoníaco a la par que lo divino; paralelo en suma a lo irracional. A pesar de estar compuesta de relaciones matemáticas y lógicas, la conversión inexplicable de dichas relaciones numéricas en sonidos a-lógicos (sin palabra) y, por tanto, ajenos a la razón, la han convertido en uno de los quebraderos de cabeza más insistentes de la literatura estética de occidente. A partir del mito de Orfeo, punto de partida de esta concepción, una corriente del pensamiento griego concibió la música como factor civilizador y componente esencial de la *paideia* (véase al respecto la *República* de Platón, por ejemplo); pero, por otro lado, la música también se consideró como fuerza oscura, capaz de elevar al hombre hasta la divinidad, así como de precipitarlo hacia las fuerzas del mal. El mito de Dionisos, por ejemplo, solemniza este imperio sobrenatural de la música. Esta otra vertiente plantea pues una estrecha conexión entre la música y lo irracional en sentido amplio que será recreada a lo largo de toda la historia de occidente y tendrá en el romanticismo su período más prolífico.¹ El *Doktor Faustus* de Thomas Mann retoma desde la literatura esta misma tradición musical y la hace entrar en contacto con uno de los momentos de mayor crisis del siglo XX, aquel que es testigo del descalabro de la razón en el marco de la Europa del nazismo y el fascismo.

La novela de Thomas Mann, como su propio nombre indica, recrea el mito de Fausto, es decir, la historia de un pacto diabólico y contranatura, protagonizado por Adrián Leverkühn, un músico de principios del siglo XX, que vende su alma al Diablo a cambio de inspiración musical. El trato firmado establece unas condiciones claras: a Adrián le será concedido tiempo de creación y fiebre inspiradora a cambio de renunciar a todo trato humano. Su relación con el arte será en consecuencia solitaria y dolorosa, y su pacto se consumará una vez que, cumplido el plazo concedido, entregue su alma al Diablo. Asistimos a la historia a través de los ojos de su amigo Serenus Zeitblom, que nos relata, con una amarga dedicación, todos los avatares que le acontecen a su viejo amigo: desde su infancia a sus primeras y frías relaciones con la música, el hogar paterno que habrá de reproducir en su madurez, sus estudios de teología, y, finalmente, su conversión en un genio musical ignorado e incomprendido por su época.

Thomas Mann recrea esta tenebrosa historia con el fin de dar constancia de la crisis en la que acaba de sucumbir Europa y especialmente Alemania una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Que eso lo hiciera a través de una historia en la que la música es prácticamente la protagonista significa que no le fue en absoluto difícil encontrar en ella los elementos suficientes que le permitieran utilizarla como metáfora de la sinrazón, la locura y la destrucción de la que era partícipe la época en la que fue publicada. Qué aspectos de la música sean estos es lo que trataremos de dilucidar en este artículo.

II. La música y lo irracional

La relación entre la música y lo irracional está presente a lo largo de todo el libro, aunque el desarrollo de los acontecimientos van a hacerla, a medida que avanzamos, mucho más acuciante. Asistimos a dos visiones de la música paralelas, pero contrapuestas, según miremos desde los ojos de Serenus o de Adrián.ⁱⁱ El narrador de la historia, Serenus Zeitblom, doctor en filosofía, es un representante convencido del humanismo burgués: cree en el ideal del hombre bello y libre, y considera que la religión no es el medio más eficaz de mantener a buen recaudo ciertos impulsos “demasiado humanos”. Reivindica, en contraposición, las Letras y la ciencia humanística. Dadas estas características, no ha de extrañar que, desde el principio del libro, trate de dejar claro que la música no puede o no debe formar parte de la esfera

humanista y pedagógica, aunque así ocurriera por ejemplo en Grecia. Hay algo en ella que, para un humanista como él, resulta inquietante. En ese sentido, su credo respecto a dicho arte destaca sobre todo por su prudencia, no carente sin embargo de cierta ambigüedad:

“A pesar del rigor lógico-moral de que gusta evanescerse, entiendo, al contrario, que la música pertenece a un mundo espiritual del que no quisiera, en las cosas de la razón y de la dignidad humanas, tener que responder incondicionalmente poniendo la mano en el fuego. Si, no obstante, me siento cordialmente atraído hacia ella, será, sin duda, por una de estas contradicciones que, ya sean de lamentar o motivo de satisfacción, son inseparables de la naturaleza humana.”ⁱⁱⁱ

Serenus sabe de sobra que la dimensión dionisiaca de la música, que magistralmente explicaba Nietzsche en *El origen de la tragedia*, pone en peligro la estabilidad de la armonía e irrita las pasiones. Thomas Mann había leído fervientemente la obra de Nietzsche^{iv} y por eso, creemos que puede resultar bastante certero ver en sus personajes principales, Serenus y Adrián, la encarnación literaria del “espíritu teórico” y el “espíritu trágico” respectivamente. Frente a esta precavida concepción del arte de los sonidos, el verdadero protagonista de la novela, el músico Adrián Leverkühn, tiene una idea parecida, pero ante la cual, su actitud es completamente diferente:

“Cada día me siento más inclinado a admitir que hay en la música algo de extraño. Una afirmación de máxima energía. No diré abstracta sino más bien sin objeto, energía pura, en la claridad del éter. ¿Hay algo semejante en el mundo? Los alemanes hemos tomado de la terminología filosófica el giro “en sí”, que empleamos a diestro y siniestro sin parar mientes en su significado metafísico. Pero una música como ésta (se refiere al clasicismo) es sin duda la energía “en sí”, la energía misma, pero no como idea sino como realidad.”^v

Esta otra posición puede parangonarse por otra parte con la expuesta por Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, en donde la música es situada en un puesto especial en el contexto de su jerarquía, en virtud de que sólo ella es capaz de representar la vida misma de la voluntad. La música no está pues, para Schopenhauer, sujeta a las ideas del mundo, sino que podría considerarse paralela al mundo fenoménico en sí, hasta tal punto que sería susceptible de existir incluso al margen de él. Para Schopenhauer, la música es una copia de la voluntad misma, no de

las ideas. Reproduce las esencias. La música, dadas estas características, podría ser pues una metafísica, la expresión de una sabiduría vertida en un lenguaje que la razón no comprende.^{vi}

Parece claro pues que Thomas Mann pudo haber encauzado la conexión entre música y sinrazón a partir de la lectura de las obras de Schopenhauer y de Nietzsche, pero, aunque es éste un dato que no hay que subestimar, lo cierto es que el escritor consiguió desplegar de una manera magistral otras muchas vertientes en las que la música y lo irracional se tocaban hasta unirse: la conexión entre la música y la demonología, por un lado; la figura del genio, por otro; y, finalmente, la aparición del dodecafonismo como revulsivo de una concepción de la música típicamente racional, son algunos ejemplos.

II. 1. La música y lo demoníaco

Un apolíneo como Serenus ha de mantenerse pues, según hemos visto, alerta y distante ante el fenómeno de la música, ya que conoce los peligros de su fuerza irracional y pasional, de su irrefrenable poder dionisiaco. Pero el peligro se acrecienta cuando, como ocurre con Adrián, el irracionalismo consustancial a la música se une a la teología. Serenus habla de ello en el capítulo XI de la novela, a propósito del inicio de los estudios teológicos de su amigo de la infancia. A diferencia de sus compañeros de clase, Serenus, que no se considera irreligioso en absoluto, sí tiene al menos la convicción de que la teología ha de ponerse en cuestión como ciencia, sobre todo porque olvida la naturaleza trágica de la vida. Eso la convierte en ciencia vacía, y más, cuando, como ocurre en la facultad en la que estudia Adrián, es puesta en relación con la filosofía irracionalista y vitalista. Las siniestras consecuencias que ello trae consigo serán, sin embargo, y a pesar de los vaticinios de Serenus, fundamentales para la trama de la novela: “Puesta en contacto con el espíritu de la filosofía vital, con el irracionalismo, la teología corre el peligro de convertirse en demonología”.^{vii} Pero la estrecha conexión existente entre lo irracional, la música y la teología se plantea de manera mucho más clara en una carta de Adrián recogida en capítulo XV:

“Mi fe luterana me hace considerar la teología y la música como esferas vecinas e íntimamente emparentadas y a mí personalmente la música se me ha aparecido siempre como una mágica combinación de teología y álgebra. Hay en ella

mucho, asimismo, de la alquimia y del arte negro de pasados tiempos, colocados también bajo el signo de la teología al propio tiempo que de la apostasía. No apostasía de la fe sino en la fe.”^{viii}

El mismo Adrián reconoce, en otro momento, que fue a través de la teología y de la música como se acercó al Otro: “Secretamente, mis estudios teológicos fueron el comienzo de la alianza y el medio indirecto de llegar no a Dios sino a Él, el gran religioso. Nada detiene a quien se siente impelido hacia el diablo, y el paso fue breve que me condujo de la teológica facultad a la ciudad de Leipzig y a la música.”^{ix} No obstante y, por si cabía aún alguna duda, la conexión entre teología y música y su condición de ser puente directo hacia el Demonio, es confirmada por el propio Mefistófeles en el capítulo medular en el que se recoge la conversación que éste mantiene con Adrián, y en la cual tiene lugar la consumación del pacto: “¿Pretenderás acaso negar –le pregunta- que sólo has estudiado la más insigne de las artes y las ciencias en calidad de especialista y de aficionado? Sólo te interesaba una cosa –y esa cosa era yo.”^x Una primera idea salta a la vista en esta pregunta: el mismo Mefistófeles reconoce en la música un arte que conduce directamente hacia Él, es decir que confirma la hipótesis de Serenus y Adrián de que el arte musical es un arte infernal, demoníaco, emparentado con las Tinieblas. De hecho, las predicciones del Diablo, a saber, que Adrián ha estudiado música para entrar en contacto con él, se materializan finalmente en la composición musical con la que Adrián pone fin a su carrera artística, y a su vida: “El lamento del Doctor Fausto”. Dado que sería excesivamente extenso, no vamos a reproducir las magníficas descripciones que Serenus emprende de dicha obra;^{xi} nos centraremos sólo en las que nos parecen más representativas para nuestra argumentación. El “Himno de la Tristeza”, una de las cantatas de la pieza, por ejemplo, es una inversión el “Himno de la Alegría” de la Novena Sinfonía de Beethoven, de la cual Serenus extrae las siguientes ideas:

“Una obra que gira en torno al Tentador, de la caída en las tinieblas, de la perdición, no puede ser otra cosa que una obra religiosa. Me refiero a una inversión, a un arrogante trastrueque de los significados, tal y como se descubre, por ejemplo, en el “amable ruego” del Doktor Faustus a los compañeros de la última hora. Que se vayan a la cama, les aconseja, que *duerman tranquilos* y no se preocupen por nada. Dentro del marco de la cantata no es difícil no ver en este

ruego el reverso voluntario y consciente del “¡Despertad conmigo!” que resonara en el huerto de Gethsemaní.”^{xii}

Y más adelante continúa,

“el lamento infinito que, al final de la obra, con voz suave, superior a la de la razón, con el lenguaje sin palabras que sólo es dado a la música, roza y hiera la sensibilidad. Me refiero al tiempo final de la cantata, cuando el coro pierde en la orquesta, y cuyas armonías son como el lamento de la Divinidad ante la perdición de su mundo, como la voz del Creador clamando que tal “no fue su voluntad”.”^{xiii}

A partir de la música puesta en conexión con la teología, Adrián invierte la experiencia religiosa, convirtiendo su obra, como se preveía, en auténtica demonología. De hecho las reacciones que provocó su exhibición, según las relata Serenus, fueron desastrosas: muchos de los miembros invitados al estreno se marchan antes de terminar acusando a Adrián de nihilista y provocador, mientras que los que se quedan se sumen en el silencio al terminar el último gemido del violoncelo. La irrupción de uno de los oyentes aplaudiendo la obra y afirmando su belleza, rompe el siniestro silencio y, según confiesa Serenus, introduce un espacio estético que consigue, por fin, tranquilizar la turbada alma de los asistentes.

En definitiva, poner en conexión la música con la demonología y los infiernos, además de incorporar esta novela a una tradición estética que une el arte con el Mal (véase al respecto obras como *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, y, sobre todo *Las flores del mal*, de Baudelaire, entre otros), dotaba a la música de un sabor tenebroso, capaz de suscitar exactamente el mismo miedo y el mismo estupor que el que fuera de la ficción se vivía realmente en Europa.

II. 2. La figura del genio

Las peculiares características que asoman en la personalidad de Adrián abren paso en esta novela a una reflexión sobre la figura del genio que va a entrar en fructífera conexión con la concepción de la música que acabamos de analizar. En el primer capítulo del libro, Serenus, que acaba de dar comienzo a la redacción de su historia, reconoce que,

“apenas acababa de poner en movimiento la pluma y ya se le había escapado una palabra que secretamente me dejó sumiso en cierta confusión: la palabra “genial”. Hice referencia al genio musical de mi difunto amigo. Sin embargo, esta palabra, “genio”, aun cuando extremada, es eufónica, noble, sanamente humana, y, a hombre como yo, aun cuando privado de entrar por sí mismo en tan elevadas regiones y sin haber jamás pretendido ingresar en la gracia del *divinis influxibus ex alto*, del soplo divino venido de las alturas, nada debiera razonablemente privarles de hablar y tratar de lo genial de un sentimiento de gozosa contemplación y respetuosa confianza.”^{xiv}

Serenus continúa diciendo, y esto es lo que más nos interesa, que, entre esta esfera de la inspiración y el imperio infernal existe una estrecha relación, y que los mismos adjetivos que acaba de utilizar, “noble”, “humanamente sana”, no acaban de encajar perfectamente en su significación. Es decir, que al igual que ocurría con la música, también la figura del genio ha de ser considerada como una figura inhumana, innoble, que llega incluso a turbar el humanista espíritu del amigo Serenus. Sea como sea, el caso es que Adrián se perfila desde su juventud como una personalidad diferente a las demás:

“Adivinaba, no sin aprensión, un verdadero abismo del destino entre la existencia de Adrián, la diferencia entre la medianía, aun la favorecida con los mejores dones, destinada a adaptarse a la vida burguesa una vez pasadas las vagas inquietudes de la juventud, y la individualidad marcada con un signo invisible, predestinada a no poder abandonar jamás la ruta problemática del espíritu”.^{xv}

Mucho más adelante, el concepto de genio vuelve a aparecer, aunque en conexión con la enfermedad y con una especial energía: “Una amistad clarividente, a la que debo, no pocos sobresaltos y angustias, me ha permitido descubrir que el genio no es otra cosa que una energía vital profundamente vinculada a la enfermedad y que en ella encuentra la fuente de sus manifestaciones creadoras”.^{xvi}

Desde el mismo comienzo de la novela, Mann establece pues una relación entre el artista y lo irracional que puede haber sido inspirada igualmente por las ideas que sobre el mismo tema había expuesto Schopenhauer y que fueron ampliamente desarrolladas por autores posteriores. En *El mundo como voluntad y representación*,

Schopenhauer establece su definición de genio en estrecha conexión con su metafísica, pues señalaba con dicha categoría a aquel que logra la objetividad máxima, la dirección objetiva del espíritu, en oposición a la dirección subjetiva que se encamina hacia la voluntad. El arte es, para él, la consideración de las cosas independientemente del principio de razón, es decir, en sí mismas, pero a su conocimiento sólo accede el artista, que lo hace además de forma desinteresada, intuitiva y directa. Los caracteres del conocimiento a que accede el genio, según Schopenhauer, impiden encontrar en él un uso adecuado de la razón; más bien ocurre lo contrario: afloran vivos afectos y pasiones poco razonables, lindantes incluso con la locura (§ 36°). A partir de Schopenhauer, no pocos autores idealistas extremaron la concepción del genio como originalidad y, a la vez, hicieron de él el ser único capaz de albergar la revelación del Ser. La “concepción romántica” del genio se refiere pues, tanto a aquel que crea la obra de arte, como al que posee la intuición de lo Absoluto, identificándose a veces incluso con él. De ahí que se ponga especial intensidad en la afirmación constante de su soledad, su infelicidad, su melancolía, así como su inconmensurabilidad –tanto social como ética- respecto de los demás seres humanos. No cabe duda que esta caracterización del genio es la que sobresale en la construcción literaria de Adrián Leverkühn, a la cual, sin embargo, Mann añade claras connotaciones de negatividad que armonizan con la concepción de la música que hemos expuesto más arriba. Lo interesante, nos parece, son las consecuencias que esto conlleva, pues, a la postre, lo que Thomas Mann está fabricando a partir de la apropiación de dicho concepto, es un ser monstruoso, fruto de la escalofriante unión de una personalidad semidivina con un arte declaradamente infernal. El final habrá de ser inevitablemente trágico.

II. 3. El dodecafonismo como antítesis a la práctica musical racional

Hasta ahora hemos constatado el carácter irracional que sobresale tanto en la concepción de la música como en la del genio, pero para el tema de la música, encontramos un aspecto más que ha de sumarse a los comentados hasta ahora: la inspiración que Mefistófeles proporciona a Adrián permite a éste emprender una revolución musical que rompe tajantemente con la tradición, y que, como era de esperar, va a suponer un revulsivo contra la lógica racional que había caracterizado las composiciones musicales anteriores a él.

Las innovaciones musicales que Thomas Mann atribuye a su personaje Adrián están inspiradas en el dodecafonismo de Arnold Schönberg. En *El origen del Doctor Faustus: la novela de una novela*, Thomas Mann explica que el músico Schönberg y el filósofo T.W. Adorno, autor de las mejores páginas que se han escrito sobre las composiciones musicales de aquel, tuvieron un importante papel de consejeros en la gestación de la novela que comentamos. Al primero le entrevistó para obtener información sobre música y sobre la forma de vida de los compositores. Además había recibido del propio Schönberg su *Tratado de armonía*. En cuanto a Adorno, sabemos que Mann había leído su libro *Sobre la filosofía de la nueva música*, en la que el filósofo frankfurtiano recogía una amplia crítica artístico-sociológica de la situación musical del momento y que, según Mann, tenía mucha afinidad con su obra. De hecho, la presentación de la música en serie y su crítica en forma de diálogo, tal y como aparecen en el capítulo XXI del *Faustus*, se basa en los análisis de Adorno, y lo mismo ocurre con ciertas observaciones sobre el lenguaje tonal del Beethoven tardío (reflexiones de Kretzschmar), sobre las relaciones fantasmagóricas que la muerte crea entre el genio y la conveniencia, etc. Así pues, la lectura de esta meta-novela en la que Mann cuenta los avatares de la redacción de su *Faustus*, muestra el importante papel que Adorno tuvo en su escritura:

“Había llevado conmigo tanto las memorias de Berilos como el manuscrito de Adorno sobre Schönberg. Su manera radical de venerar, la implacable y trágica lucidez de su crítica de la situación, era exactamente lo que yo necesitaba, pues lo que pude extraer de ella, haciéndolo mío, para exponer la crisis de la cultura en general y de la música en particular, fue el motivo fundamental de mi libro: la cercanía de la esterilidad, la desesperación innata, que predispone a pactar con el demonio. Además, esa lectura fomentó la constructividad musical, que yo llevaba en mí como ideal de forma, para la cual había esta vez una especular necesidad estética. Yo presentía claramente que mi libro habría de ser aquello de que trataba, a saber, música constructiva.”^{xvii}

En su *Teoría estética*, Adorno desmitifica el concepto artístico de belleza considerándolo como mera convención. El arte radical de hoy, afirma, es un arte tenebroso, negro, que ha recuperado lo feo porque de esa manera denuncia un mundo que lo crea y lo reproduce a su imagen y semejanza. El arte ha estado unido a la

humanidad, y la ha reflejado, pero la sociedad en la que se gesta el arte nuevo, es ahora ya una sociedad deshumanizada. Lo que el arte busca es conmover a la burguesía y tratar de que ésta no lo utilice como consuelo. Se deduce por tanto que el concepto de goce artístico como constitutivo del arte ya no existe. También, que las categorías de lo bello y lo feo no son más que categorías dinámicas que se ríen de los fracasados intentos de fijación eterna en falsas definiciones, al modo en que lo han hecho los tratados de estética clásicos. Lo bello surgió por el miedo a lo horrible, afirma Adorno. Las categorías de lo negro y lo feo buscan que el arte no sea nunca más consuelo, sino medio de desgarramiento de la realidad. También la inarmonía es importante, en consecuencia, porque afirma una rebeldía contra la apariencia natural de las leyes armónicas. Adorno reivindica por eso la disonancia como recurso expresivo fundamental. El arte que se pone en duda en las vanguardias es el clásico, académico, mercantil, aquel con el que, en definitiva, se consuela la burguesía. Al arte, dadas estas circunstancias, no le queda más remedio que ser feo.

Pues bien esta desmitificación de la armonía está presente en la novela cuando el narrador hace decir a Adrián que: “Las convenciones musicales no fueron nunca tan objetivas como se pretende, no fueron únicamente expuestas desde fuera. Eran cristalizaciones de experiencias vitales y, como tales, llenaban una misión de vital importancia: la misión de organizar”.^{xviii} La aparición del dodecafonismo como crítica a la tradición musical de occidente, tal y como la sistematiza Adorno, aparece también en el capítulo en el que Thomas Mann narra las conferencias que imparte Kretzschmar cuando sus dos protagonistas eran todavía adolescentes. Una de ellas versaba sobre lo elemental en la música y sugería la idea de que toda música puede recrear sus orígenes elementales, más allá de las convenciones de la armonía, caracterizadas en consecuencia como improvisaciones musicales no sometidas al orden o al ritmo. Kretzschmar pone de manifiesto también cómo la última música parece revelar esa misma ansia de volver a los orígenes, algo que, en cierto modo es lo que hace el dodecafonismo.

La obra de Adrián sobre el Apocalipsis, una composición que pretendía recoger la tradición histórica completa de la música recobrando los orígenes en los que el canto era el alarido de los primeros homínidos, muestra igualmente ciertos rasgos de(cons)tructores de los cánones establecidos, que pueden parangonarse a los que, tal y como acabamos de ver, producen las disonancias: “mientras la disonancia es expresión

de todo lo elevado, noble, virtuoso, espiritual, la armonía y la tonalidad quedan reservadas a la expresión del mundo infernal y relegadas, por lo tanto, a los demonios de lo moral y de lo vulgar^{xxix}, afirma Serenus acerca de esa obra. Pero la ruptura que emprende esta composición va mucho más allá: se disuelven las diferencias entre lo vocal y lo instrumental, vocalizando los instrumentos e instrumentalizando las vocalizaciones. Con esto, la diferencia entre el hombre y las cosas desaparece, poniendo en entredicho el *principium individuationis*, en primer lugar, y, lo que es mucho más grave, eliminado bruscamente los presupuestos humanistas en que se sustenta. Con todas estas características, es natural que la composición fuese rechazada por la burguesía, su autor, acusado de nihilista y su obra, en general, de barbarie.

III. Conclusión: la música como negatividad

Thomas Mann es consciente de que escribe al término de una época luminosa que comenzó a finales del siglo XV. La experiencia alemana del nacionalsocialismo es el símbolo sangrante y el centro de la fractura con aquel mundo, lo que revierte en el tono apocalíptico que sobresale a lo largo de toda esta novela. El pacto con el demonio representa la única escapatoria posible ante las dificultades provenientes de la crisis de la cultura,^{xx} empañada por el agotamiento moral y político provocado por la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, la música adquiere un protagonismo especial, y sugiere la idea de que solamente ella es capaz de encontrar en tal panorama un modo de acomodación natural, quizá porque, como había enseñado Orfeo, sólo la música puede conducirnos hasta los mismísimos infiernos.

Tanto la obra de Nietzsche como la de Schopenhauer, que se adentran profundamente en el fenómeno de la música, proporcionaron a Thomas Mann imprescindibles elementos con los que construir su novela. En ambos pensadores, la música, bien como espíritu dionisiaco, bien como acceso directo a la voluntad, pone en entredicho la supremacía de la razón, que el autor sabe desaparecida. Thomas Mann trataba de poner de manifiesto en esta novela, no sólo la esterilidad creativa de la época, como él mismo reconoce, sino, sobre todo, las causas de esta esterilidad, que venían determinadas por la constatación de que la cultura europea, que había alzado como bandera la razón y la ilustración frente a lo irracional y la superstición, había desaparecido. Los caracteres de la música tal y como aquellos dos grandes pensadores

habían establecido, así como comenzaba también a escucharse en la práctica musical contemporánea, podían ser perfectamente utilizados pues como metáfora de esta época en crisis. Aunque no hay tal irracionalismo en el dodecafonismo, según indicó el propio Schönberg, sí es cierto que la conversión de la armonía tradicional en lo natural, la había convertido con el paso de los siglos en la solución más racional a la hora de componer música. En ese sentido, romper radicalmente con la tradición fue entendido, al menos en Adorno, como una auténtica liberación y/o desvinculación de un tipo de racionalidad que, simultáneamente a la técnica (cuya última consecuencia fue Auschwitz), había dejado de ser fecunda y, lo que es más grave, moral, y que por esa misma razón, obligaba a ser urgentemente abandonada.

Pero podemos ir más allá. La influencia que Adorno ejerció en la gestación de esta novela no se limita al hecho de que fuera él, con su innegable y profundo conocimiento de la “nueva música”, el que le proporcionara a Thomas Mann los recursos musicales que el autor necesitaba para describir de forma rigurosa las novedades que Adrián Leverkühn aportaría al mundo de la música. El dodecafonismo no fue más que el pretexto para expresar algo mucho más crucial desde un punto de vista filosófico y que estaba latente en los escritos del propio Adorno. La suprema genialidad que Mefistófeles otorga a Adrián, consideramos, entronca, en el contexto de la reflexión estética adorniana, con la resistencia a la cosificación que la totalidad impone sobre la práctica artística. Frente al optimismo dialéctico hegeliano, capaz de alcanzar la superación, el arte, en la reflexión adorniana, solemniza el momento de la negatividad, pues desautomatiza el sistema social al constituirse como factor de extrañamiento, de aislamiento, que afirma, en contraposición, la autonomía de lo individual sobre lo social en la época del capitalismo tardío. Pues bien, este factor de negatividad, consideramos, está presente en multitud de formas en la novela que analizamos: en primer lugar, la soledad, irreductibilidad e inconmensurabilidad del genio se opone al nuevo hombre intercambiable que amenaza con eliminar lo individual erigiendo la homogeneidad y estandarización como bandera; en segundo lugar, sobresale el papel de la inspiración como elemento de oposición frente a una totalidad que imposibilita el desarrollo normal de la creatividad. En tercer y último lugar, y desde luego el más sugerente, nos interesaría reflexionar brevemente sobre el reconocimiento expreso de que la negatividad que se hace presente en la inspiración que recibe Adrián

proviene de Mefistófeles, es decir, de la Negatividad por antonomasia. Acaso con ello se nos esté tratando de decir que lo fáustico equivale a lo negativo de la dialéctica. Pero lo grave, como ya vaticinó la Escuela de Frankfurt, es que la dialéctica termina ahí, en su momento de negatividad, haciendo las veces de salvaguardia contra el olvido del dolor y el sufrimiento. Thomas Mann sabe de sobra que tras la Segunda Guerra Mundial se hace inviable ya una *Aufhebung* hegeliana. De ahí que el *Fausto*, o lo fáustico en general, haya de terminar irremediablemente en tragedia.

-
- ⁱ Cfr. E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 1996.
- ⁱⁱ En el fondo se trata de la misma dialéctica entre razón y vida (cfr. Pilar López de Santa María, “Razón y vida en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann”, *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 9, 1992, pp. 239-255), protagonizada por Serenus y Adrián respectivamente, que está presente a lo largo de toda la obra.
- ⁱⁱⁱ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Edhasa, Barcelona, 1998, trad.: Eugenio Xammar, p.14.
- ^{iv} De hecho parece bastante probable que el personaje de Adrián estuviera inspirado en la figura de Nietzsche, tanto que el autor se permitió incluso transcribir literalmente algunos párrafos de *Ecce Homo*. Cfr. Thomas Mann, *El origen del Doktor Faustus. La novela de una novela*, Alianza, Madrid, 1988, trad. Carmen Gauger.
- ^v *Ibidem.* p.98.
- ^{vi} Es de todos conocida la influencia que Arthur Schopenhauer ejerció sobre la obra literaria de Thomas Mann, hecho que ha sido puesto de manifiesto en numerosas ocasiones, y sobre el que no vamos a reincidir. Sea como sea, el propio Mann rinde homenaje al filósofo en esta misma novela al afirmar que Adrián era muy aficionado a leer a autores como Schelley, Heats, Hölderlin, Novelis, Goethe, y, por supuesto, a Schopenhauer.
- ^{vii} T. Mann, *Doktor Faustus*, p. 111.
- ^{viii} *Ibidem.* p. 158.
- ^{ix} *Ibidem.* p. 574.
- ^x *Ibidem.* p. 273.
- ^{xi} Recomiendo la lectura de las páginas 554 a 564 de la edición que manejamos.
- ^{xii} *Ibidem.* p. 563.
- ^{xiii} *Ibidem.* p. 564.
- ^{xiv} *Ibidem.* p. 9.
- ^{xv} *Ibidem.* p. 153.
- ^{xvi} *Ibidem.* p. 410.
- ^{xvii} T. Mann, *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*, p. 58.
- ^{xviii} T. Mann, *op. cit.*, p.224.
- ^{xix} *Ibidem.* p. 432.
- ^{xx} Cfr. T. Mann, *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*.